

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٠٩ أبريل ١٩٩٦

ـ الرواية والسجن
صالح عبد العظيم

ـ الأدب والديمقراطية
أحمد منور

ـ د. سليمان الشطي ورجل من الرف العالي
فاضل خلف

ـ السفر في حدائق ماركيز
خليل صويلح

ـ حوار مع السينوغرافي الجزائري: عبد القادر فراح

البيان

العدد 309 أبريل 1996

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 5 دنانير.
للأفراد في الخارج 7 دنانير أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف الرابطة: 2510602/2518282
فاكس: 2510603

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(309) APRIL 1996



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

كلمة البيان

أوراق من الجزائر

ليست وحدها رائحة الدم التي تنبعث من جزائر اليوم، ثمة وجه آخر، وصوت آخر، يكاد الرصاص يسكته، ويكاد دخان الحرائق يغطيه، لكن المثقف الجزائري الأعزل يصر على وجوده، وعلى إعلان هذا الوجود، الذي غالبا ما يدفع حياته ثمنا له.

إنه الصوت الذي انطلق ذات يوم من حنجرة «كاتب ياسين» و«مولود فرعون» ومازال يتردد على شفاه أبناء المليون شهيد حيا نابضا ومضيئا. الصوت الذي يؤمن بجزائر الحرية والتقدم والمساواة، ويدعو إلى الحوار والتعددية واحترام الآخر. الصوت الذي ينبذ العنف ومصادرة الرأي واحتكار الحقيقة المطلقة.

لقد صرخ «بابلو نيرودا» ذات يوم في تشيلي: «تعالوا واستمعوا إلى خرير الإرهاب في الشوارع». وها هم مثقفو الجزائر لا يكتفون بالصراخ والاستماع، إنهم يواجهون الموت اليومي بالكتابة، وفي كتاباتهم عشق لا يحد للحياة، وتحد لكل ما يحط من قيمتها، ويشوه صورتها، ويعتدي على جمالها. إنهم ينهضون فوق جراحهم، ويتابعون المسير. ومن الجزائر، ومع كل صباح، يحمل إلينا البريد كثيرا من الرسائل والدراسات والأشعار وطلبات الاشتراك بمجلة «البيان»، ولعل هذا مؤشر مهم على حيوية هذا الشعب، وعلى توقه إلى غد أفضل لا تلوثه كواتم الصوت، وأصابع الظلام.

في هذا العدد ثلاث أوراق جزائرية، الأولى للكاتب أحمد منور حول: «الأدب والديمقراطية» وفيها يحاول استقصاء هذه العلاقة في إطار الخطاب السياسي، والأدبي، بدءا من العشرينيات وحتى اليوم. مشيرا إلى المراحل الثلاث التي مرت بها الديمقراطية في الجزائر وما آلت إليه الآن من مخاض عسير يتميز بعدم الاستقرار وبكثير من الفوضى والالتباس.

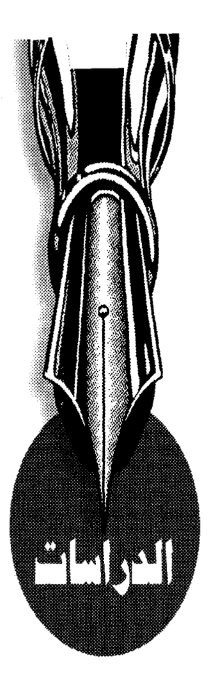
وفي الورقة الثانية يتوقف حسين قحام بصبر وروية أمام عدد من النماذج القصصية الجزائرية بدءا من الإرهاصات الأولى، مرورا بجيل الرواد، وانتهاء بأدباء الاستقلال، ليرصد لنا مظاهر تجلي «الراوي كلي المعرفة» في هذه القصص.

أما الورقة الثالثة فهي الحوار الساخن الذي أجراه عبدالنور دزانوني مع السينوغرافي الجزائري في فرقة شكسبير الملكية: عبد القادر فراح، وفيه يضع يده على كثير من مشكلات المسرح الجزائري والعربي بشكل عام.

كما يجد القارىء العزيز إلى جانب هذه الأوراق الجزائرية عددا من القصائد والقصص والمتابعات والرسائل الثقافية من دمشق وهلسنكي وموسكو. عسى أن تنال اهتمامه وتوطد علاقته المتنامية بمجلته «البيان».

في هذا العدد

■ الدراسات:


الدراسات



دراسة لرواية لطيفة الزيات

الرجل الذي عرف تهمته

أ. صالح سليمان عبدالعظيم
جامعة عين شمس

جاءت نشأة السلطة الحاكمة في العالم العربي، في أحضان السيطرة الاستعمارية، ومحققة لأهدافها في استنزاف الفائض الاقتصادي وتحويله من الداخل إلى الخارج. «ولم يكن تحول المجتمعات العربية إلى المرحلة الرأسمالية مدفوعا باعتبارات التراكم الكمي والتغير الكيفي في النظام الإقطاعي العائلي بل مدفوعا في المقام الأول باعتبارات الاستجابة المصطنعة لحاجات الاستعمار الأوربي. وبالتالي ظهرت الرأسمالية العربية في المقام الأول رأسمالية تابعة لا تتغلغل في النسيج الاجتماعي لمجتمعاتها ولا تقوم بنفس الدور الحضاري الذي قامت به الرأسمالية الأوروبية التي تطورت طبيعيا من رحم المجتمع الإقطاعي الأوربي وتلبية لاحتياجاته»(١).

ويرى (سمير أمين) أن هناك فارقا بالنظر إلى نشأة البرجوازية في العالم العربي ونشأتها في أوربا وهو فارق ينعكس أيضا أو يرتبط بنقص أو غياب الديمقراطية في المجتمع العربي.. «فالبورجوازية عندنا لم تولد من الأوساط الشعبية البعيدة عن الحكم كما كان الأمر في أوربا، بل ولدت البورجوازية هنا، إما من خلال تحولات الطبقات الحاكمة القديمة وإما من خلال السيطرة على الحكم السياسي»(٢).

ولقد انعكست هذه النشأة القائمة في زمن الهيمنة الاستعمارية، على وضعية هذه البورجوازية، التي وجدت نفسها مطالبة بإرضاء القوى الاستعمارية من ناحية، ومواجهة الجماهير الشعبية من ناحية أخرى. وفي الوقت الذي كان يجب فيه على هذه البورجوازية، أن تواجه القوى الاستعمارية، وتؤسس لسياسات تنموية حقيقية، وهو هنا الاختيار الصعب، ارتضت البورجوازية مواجهة الجماهير وقمعها، وهو الاختيار السهل، والقابع في متناول سلطتها الاستبدادية. وهذا هو ما أدى إلى التوسع الكبير، بالنسبة لوظائف الدولة الحاكمة في العالم العربي والتي «اشتملت على رعوية الاستعمار والجهاز البيروقراطي للدولة الحديثة، فنصبت نفسها مكان المجتمع وأنجزت وظائفه، وبالنسبة للمواطنين كانت كيانا خارجيا مفروضا عليهم، ذلك أن مشاركتهم الحرة في الشئون العامة وحتى في حال ضمانتها دستوريا كانت أمرا مستحيلا ما لم تتبناها الدولة وترعاها. وحين يجد المواطن نفسه معزولا ومغتربا ومقموعا فإنه يجد نفسه مجبرا على العودة إلى البنى الاجتماعية الأولية ـ العائلة، الجماعة الأثنية، القبيلة، الطائفة ـ بحثا عن الأمان وضمانا لبقائه(٣).

ولا يؤدي ما سبق إلا إلى التسلطية الشديدة والتي يحدد (خلدون النقيب) أسسها في:

أ ـ احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع.

ب ـ بقرطة الاقتصاد.

ج ـ كون شرعية الحكم تقوم على القهر من خلال ممارسة الإرهاب المنظم ضد المواطنين.

وهي أسس يقوم عليها الحكم في كافة الدول العربية التي وصفها (سمير أمين) بأنها استبدادية في طابعها الجوهري حتى وإن اختلفت المسارات التاريخية التي مرت بها التكوينات الاجتماعية التي تقوم على قاعدتها(٤).

ومن خلال هذه العلاقة الشائهة بين السلطة الحاكمة وبين المواطنين، ومن خلال حالة الاستبداد أو الهيمنة التي تمارسها هذه النخب لقمع المواطنين، تسوء حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي، «والتي تعاني من العديد من الضغوط القانونية ـ السياسية، والاجتماعية الثقافية، تتباين من موقع إلى آخر في بلدان العالم العربي، ومن مجال إلى آخر من مجالات حقوق الإنسان»(٥).

فالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية، مستنفرة دائما في مواجهة المواطنين. تحكمها مشاعر الكراهية والعداء تجاههم، وكلما أصابتها انتكاسات ـ وهي دائمة الحدوث ـ لابد من أن تعلقها عليهم، فتنتقل بذلك تبعات مسؤولياتها تجاه ما حدث على عاتقهم.

والمنطق الذي يحكم العلاقة بين

السلطة الحاكمة والمواطن، لا يقوم على علاقات ندية جدلية، يحكمها أطراف متعددون، لكل منهم ذاته الفاعلة، المندرجة ضمن سياق النحن، بل يقوم على نموذج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهيمن مقابل آخرين أدنى، وطالما استشعرت السلطة في ذاتها هذا التعالي في مواجهة المواطنين، فهي تعطي لنفسها الحق في ممارسة كافة الأساليب ـ المشروعة وغير المشروعة ـ في سبيل تأكيد هذه العلاقة التراتبية وتكريسها. ومن خلال هذه الأساليب القمعية، تحيل السلطة المجتمع إلى حظيرة عامة، لابد وأن ينساق كل مواطن داخل أطرها المحددة سلفا، وتشمل هذه الأساليب، المراقبة والتصنت والتلصص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل... إلخ.

وإذا كان السجن، بشكله المادي المتعارف عليه، يمثل مؤسسة القمع الأكثر بروزا ووضوحا وتجسيدا، فإن هذا لا يعني أنه الوسيلة القمعية الوحيدة والأكثر تأثيرا. فالسلطة الحاكمة في العالم العربي، تبني سجونا أخرى معنوية، أكثر تأثيرا في استمرارية هيمنتها على المواطنين ودوام رضوخهم لها. وتشمل هذه السجون خلق حالة من الخوف الدائم لدى المواطن تجاه السلطة، وتدعيم قائمة المحرمات لديه، والتي من أبرزها: عدم تدخله في الشؤون السياسية ــ والتي هي من صميم عمل السلطة السياسية الرشيدة!، وتدعيم إحساس المواطن الدائم بالدونية والتضاؤل في مواجهة السلطة التي تعي وتفهم كل شيء!.. بالإضافة إلى ذلك، يعيش هذا المواطن هموم حياته اليومية، باحثا عن لقمة العيش والمسكن والعلاج.. إلخ. بشكل يجعله دائم اللهاث، ولا يخلق لديه أية فرصة للتفكير في أمور حياته بشكل جدي وحقيقي.

لكن على الرغم مما سبق، فإن ظاهرة السجن تعد أبرز وأهم الظواهر المباشرة التي تدلل على وجود القمع، والتي تدلل على اختلال العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم(٦).

ولقد فرض السجن نفسه على الروائي العربي، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقلال، وينبع ذلك من معاناة الروائي العربي من حالة القمع التي تمارسها السلطة الحاكمة على المواطنين، ومن توقه إلى تحقيق الحرية واستنشاق عبيرها.

وإذا كنا، قد اقترحنا وجود شكلين للقمع أحدهما ظاهر واضح، يتمثل في السجن / الزنزانة، والآخر غير معلن يتمثل في الآليات التي تمارسها السلطة بشكل يومي من خلال التهديد والإخافة وترسيب حالة من الدونية تجاه السلطة، بالإضافة إلى طاحونة الحياة الاقتصادية اليومية، فإن ذلك الاقتراح، يتوافق ـ إلى حد كبير ــ مع اقتراح فوكو الذي يرى وجود تمييز بين الملفوظ والمرئي، في إطار رؤيته التي تمايز وتكامل في نفس الوقت بين السجن والقانون الجنائي، «فهو يرى أن السجن نظام بصري مرئي قبل أن يكون صورة حجرية. في حين أن القانون الجنائي عبارة عن نظام لغوي. والانتقال بين النظامين هو الـ ق المنهجي الكبير الذي يميز بين فكر مواقعي، وفكر مفهومي»(٧).

والتمييز/ الارتباط بين القمع المعلن/ قمع السجن، والقمع غير المعلن/ قمع الحياة اليومية، يتطابق ــ إلى حد كبير ـ مع تمييز فوكو بين السجن/ المرئي، والقانون الجنائي/ الملفوظي. من هنا،

تفترض هذه الدراسة، بالإضافة إلى وجود القمع المعلن/ السجن/ المرئي، وجود قمع آخر غير معلن/ يومي/ قانوني، لكننا نسحب كلمة قانوني هذه، ونمدها على استقامتها لتشمل كل خطاب الحياة اليومية، الرسمي، وغير الرسمي، المعلن من قبل السلطة، والمكرس من قبل المواطنين، «الصراع لانتاج الحرية، لا يتوجه فقط إلى السلطات والمؤسسات الضاغطة، بل كثيرا ما يصطدم بسلطة الجماهير ورأي الجمهور وقوى الضغط التقليدي. فالجمهور مايزال يشكل إحدى دعائم الرقابة، خاصة فيما يتعلق بحماية التقاليد ورأس المال الثقافي التقليدي. بل إن إرهاب الجمهور أحيانا يطال إرهاب الدولة نفسها، خاصة إذا ما تم تسخيره من طرف فئات ظلامية تعيده إلى حالة الانفعال البدائي»(٨).

ويمثل ما سبق، مدخلنا للتعامل مع إحدى روايات السجون، أو ما يمكن أن نطلق عليه، اتفاقا مع (فريال غزول)، خطاب السجن، «أي الخطاب الذي يكون محوره السجن، وهو خطاب تدخل فيه الدراسات القانونية والسوسيولوجية والأخلاقية والنفسية والأدبية التي تدور حول ظاهرة السجن»(٩). وسوف تتناول الدراسة، بالنقد والتحليل، عملا من أعمال (لطيفة الزيات)، وهو القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة، المعنونة «الرجل الذي عرف تهمته»(١٠).

ويمثل «موضوع القهر للفرد، والرغبة في ابتلاعه، وملاشاته»(١١)، التيمة الرئيسية في معظم أعمال (لطيفة الزيات)(١٢)، التي تقول حول (رواية الرجل الذي عرف تهمته)، «يقف الرجل العادي الممثل لملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قامع، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن والتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدي إلى الإدانة، وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدناها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة، وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسلبيته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة»(١٣).

وسوف تتناول الدراسة الرواية من خلال جانبين، الأول يتعلق بمرحلة ما قبل سجن الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية عبدالله/ الأب، وتشمل طبيعة السجن المجتمعي الذي يعيشه الفرد، والمحددات السياسية والاقتصادية التي تفرضها السلطة في فهم ووعي وممارسات المواطنين. ويتعلق الجانب الثاني بمرحلة دخول السجن، ويشمل طبيعة السجن السياسي، والعلاقات بين السجناء، والاختلاط بين المثقفين منهم والمواطنين العاديين، بالإضافة إلى آليات المقاومة داخل السجن. وتحقيق الرواية، كما سوف يتضح فيما بعد، تكاملا كبيرا وترابطا حقيقيا، بين السجن المجتمعي/ الخارجي، والسجن الداخلي/ الزنزانة.

أولا: السجن المجتمعي وآليات القمع غير المعلنة:

تنتج السلطة الحاكمة في العالم

العربي خطاب الهيمنة والتسلط، وتتوارثه جيلا بعد جيل، وسلطة بعد سلطة. وتكاد لا تتفق السلطات العربية في شيء، إلا في طبيعة خطاب التسلط القائم على الهيمنة والاستبداد(١٤).

في الجزء الأول من الرواية (ص ٣٣ ـ ٥١)، والذي يتكامل مع الجزء الثاني، ويتحد معه في دلالة موحية وعميقة، وتعرض الرواية لقمع المجتمع الكبير لأفراده من المواطنين العاديين والبسطاء، وذلك من خلال فضاء عائلي يشمل الأب والأم والابن والابنة والجد، من خلال التركيز على شخصية عبدالله/ الأب، المختلف في توجهاته عن أبنائه ووالده. فبينما نجد الجد ـــ الذي تنعته الرواية بالخرف ـ والابن والابنة، على وعي كبير بالممارسات السياسية للسلطة الحاكمة، ودائمي التهكم عليها، نجد الأب على النقيض من ذلك، يمارس حياته في إطار بعيد تماما عن أية مفردات تتعلق بالسياسة، أو الدولة، أو شئون المجتمع. فهو لا يفكر ولا يسمح لنفسه بالتفكير في أي شيء يتعلق بالسياسة، بل يفر منها فراره من الجرب، ويضع الحديث عن الأزمات السياسية مثل الحديث عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية في خانة ما لا يعنيه. ولا يكتفي بذلك بل يحرم السياسة على أهل بيته مثلما يحرم المنكر. (انظر الرواية الصفحات ٣٣ ـ ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٤١).

وليس فرار عبدالله من السياسة، وعدم تفكيره أو ممارسته لها، نتاج مرض نفسي أو عضوي، بل إنه نتاج وإفراز طبيعي لجملة ممارسات، تمارسها السلطة السياسية الحاكمة، لا تسمح بمقتضاها للأفراد بتنمية وعيهم، وممارسة حقوقهم السياسية.

فمن البداية، لابد وأن يعي المواطن العادي أن السلطة السياسية تتحدد من خلال نموذج الحاكم الفرد الأعلى «مسئول أعلى وأوحد» (الرواية ص٥٥)، ولابد أن تكرس كافة النظم والمؤسسات في الدولة هذا النموذج، فلايوجد مكان يخلو من صورة هذا الحاكم الفرد، ولا يمر يوم لا تطالعنا فيه أجهزة الإعلام بصورة وصوت هذا الحاكم الأوحد والأعلى.

ويرى «هيثم مناع» أنه في المجتمع الاستبدادي، يتم إلغاء كيان المحكوم كشرط واجب الوجوب لتضخيم كيان الحاكم، ويصبح تعظيم الحاكم والمبالغة في إعلان الولاء له من مقومات احتكار الحاكم للمحكوم، ويبدو ذلك واضحا في النزعة الباثولوجية عند المستبد الذي يسعى بكل الوسائل لإذلال خصومه ليتأكد من أنهم بهذا الإذلال لم يعد بوسعهم التنطح لسلطانه»(١٥).

وتلعب أجهزة الإعلام دورا كبيرا في تدعيم آليات القمع السياسي من جانب السلطة السياسية، وتزويق صورة الحاكم الأوحد، وإخافة المواطنين وقمعهم. فمن خلال تزييف حقيقة الواقع الاجتماعي المعاش، وبشكل خاص من خلال المسلسلات اليومية، ينقل التلفزيون للمشاهدين صورة وردية مخالفة لحقيقة واقعهم (انظر الرواية ص٣٣)، وهذا البث اليومي ـ والذي قد يتندر عليه المواطن ـــ يصبح جزءا من نطاق تفكيره ورؤيته اليومية، إلى الحد الذي يصبح هو المثال الذي يحتذيه، ونتيجة لذلك، يفقد المواطن نفسه على مستويين، مستوى تزييف وعيه، ومستوى تدعيم وتكريس استغلال السلطة السياسية الحاكمة له.

ومن خلال التلفزيون أيضا، تستطيع القيادة السياسية أن تصطنع الثورات اليومية المواجهة للفرد، فأحداث ٥ سبتمبر ١٩٨١ ثورة، تنضم إلى أخواتها، من الثورات المزعومات، ثورات الأمن الغذائي البيضاء والخضراء والصفراء، الإدارية والزراعية والسياسية، (انظر الرواية ص ٣٣ ـ ٣٤). في نفس الوقت الذي تؤكد فيه الرواية على أن هذه الثورات عادة ما تحدث في غفلة من الناس، وتحول أحوالهم إلى الأسوأ. (الرواية ص٣٤).

وتبدو ممارسة الخطاب السياسي، من جانب القيادة السياسية، عبر أجهزة التلفزيون، قدرا يواجه المواطن/ المشاهد، أينما يمم وجهه شطر أية قناة من قنوات التلفزيون:

«ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت المريب ما بين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء وجحظت عيناه إلى الأمام تطلق شرارا يهدد شاشة التلفزيون بالانفجار» (الرواية ص٣٤).

وإذا كانت السلطة تعلي من شأن الحاكم الأوحد الأعلى، فهي أيضا تمارس سياسة التلغيز، فتجعل ممارساتها ملغزة ومتضاربة بالنسبة للمواطن العادي، فتزداد حيرته، وتبدو السياسة متسامية عليه، وأرقى من مستوى تفكيره وقدراته العقلية. فحينما يتابع عبدالله خطاب الرئيس، يتبين له عدم فهمه:

«ولكن الأمر أفلت من يده تماما حين بدأ رئيس الجمهورية في طرح فوازيره السياسية، مشيرا كل مرة دون تصريح لشخصية مهمة من الشخصيات التي ألقاها في السجن وطالبا من المستمع التعرف على اسم الشخصية. ما أن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء حتى اختلت نسب الأشياء تماما والسياسة تصبح فزورة والفزورة سياسة والجلسة تتحول إلى صهبة» (الرواية ص ٣٥).

وإزاء هذه الممارسة الفزورية، من جانب رئيس الجمهورية، لا تجد الرواية سوى أسلوب السخرية الهازىء تجاه هذا الخطاب السلطوي، الملغز:

«كم بلغ عدد فوازير رئيس الجمهورية؟ ثلاث أم أربع؟ وإذا أدرجنا الرجل المرمي في السجن كما الكلب تصبح أربعا. وفي كل مرة تهيأ للتعرف على الاسم المطلوب ولم يتعرف، ربما لأن رئيس الجمهورية لا يعيد رواية الفزورة مرتين كالمعتاد، ولا يقول كما تقول المذيعة «نقول كمان»، وربما لأن رئيس الجمهورية كان غاضبا غضبا يعصف بالمتكلم والمستمع معا ولا يتيح روقان البال اللازم لطرح الفوازير، وربما، وهذا هو الأرجح، لأن حل فوازير رئيس الجمهورية يتطلب معرفة، لا يتمتع هو بها، بأحداث السياسة اليومية» (الرواية ص٣٥).

وبالإضافة إلى ذلك، يقع خطاب السلطة الحاكمة في تناقضات خطيرة، تجعلها مفضوحة من ناحية، وتفقد المواطن ثقته بها، وبالمجتمع وبنفسه، من ناحية أخرى.

«... عزت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التي استخدمها رئيس الجمهورية وهو يعدد عدد المتحفظ عليهم وعدد من ينتوي التحفظ عليهم إن لم تعتبر البقية الباقية وقد قطع

الرؤوس وبقيت الأذنـاب. أراد أن يفهم، وليتـه مـا أراد، عـلاقـة خطـاب الثـورة وعلاقـة التحفظ في مكان أمين بـالسجن، وعلاقـة الديمقراطيـة بالأنيـاب وانعدام الرحمة» (الرواية ص ٣٤).

وفي هـذا الإطـار، تصبـح السلطـة السيـاسيـة حيوانـا ضخما خـرافيـا لا نستطيع أن نتعامـل معه ولا نستطيع أن نتنبأ بأفعاله وتصرفاته:

«.. ومـا من مخلـوق يمكن أن يحيـط بكل ما تستهجنه الحكـومة وتستحسنه ولا أن يتنبـأ بتقلبـات مـزاجهـا في هـذا المضمار الوعر... وود لو تلقى إجابة على السؤال الذي أثاره أبوه عن من هم أعداء الـدولة الآن والأصـدقـاء؟ وخاصـة أن خريطة الأعداء، والأصدقاء لا تكف تتغير كل يوم ولا يملك متابعتها رجل يتطلع في طـابـور الجمعية ومحطـة الأوتـوبيـس بالساعات» (الرواية ص٧١).

وتأتي هذه التقلبات المزاجيـة من قبل السلطة السياسية، حتى في إطار المخطط الـذي تفـرضـه السلطـة نفسهـا على مواطنيهـا، وتفرض عليهـم عدم تجاوز حدوده، وضرورة الخضـوع المطلق لـه، فحينما يسأل عبـدالله فـريق زنـزانته ـ المحـامي ـــ عن فحـوى قـانون العيـب، يجيبـه المحـامـي قـائلا «بما يعنـي ان الاستهجان جريمـة والاستحسان أيضـا وأضـاف محاولا إنقاذه من حيرته:

ـ المهـم هو الإطـار، وأنت بخير طـالما استهجنـت مـا تستهجنـه الحكـومـة، واستحسنت مـا تستحسنه..» (الـرواية ص٧١)، يؤكـد (هيثم منـاع) أن اغتيال المعايير شرط من شروط اطمئنان المستبد لسلطانه، كون هذا الاغتيـال يخلق حالة خوف وهلع عامة(١٦).

وتـؤدي هذه الممارسـات المتناقضـة والمضطـربة إلى خلـق حالـة أخرى مـن اللاتوازن، حـالة يتداخل فيهـا الحلم مع الحقيقة، فعبـدالله بعد أن يعـود إلى بيته، بعد شراء زجاجة زيـت، ويعلم بما حدث في غيـابـه مـن مجيـيء قـوات الشرطـة للقبض عليـه، يستمر لفترة مـن الزمـن، وهو غير مصـدق لما حدث حيث يتـداخل في مخيلتـه عـالم الحلم بعـالم الحقيقـة. (انظر الرواية ص ٤٩ ـ ٥٠).

وتهدف السلطـة السياسيـة إلى خلـق حالة واسعة النطاق، من الخوف والهلع، تشمل المجتمع بأكمله، من خلال عمليات القبض على المطلوبين مـن قبلها. فمشـهد القبض، من المشاهد التي يجب ألا تنسى مـــن قبـل المواطنين، ولابـــد أن يكـــون مصحـوبا بـأكبر قدر ممكـن من القـوة والعنف، التـي تشمل العديد مـن القوات والكثير من الأسلحة المتنوعـة، التي تلقي الـرعـب في نفـــوس المواطنين، وتجعـل المطلوب عبرة لمن حوله:

«فتـح أحـد الصغـار البـاب لـرجـال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحـم الشقة جنود الأمـن المركزي والشرطـة والرديـف والمخبرين في كثـرة الجراد، ولم يتبين أهل البيـت لهذه القوة قائدا حتى واتاهـم صوت الجد منبها إلى الخطر:

ـ تجريدة

صـاح الجد ومدفع رشاش موجه إليه وخمســة جنـود يطوقـونـه في السريـر، وضابـط شاب يرقبهـم مرتبكـا وهو لا يعـرف بعد، قـواعد اللعبـة التي يلعبهـا الجد والحفيد» (الرواية ص٤١).

ويتراوح سلوك المواطنين، حال النظر إلى الشرطـــة وهــــي تقبـــض على أحـــد المواطنين، بين الفـرجــة مـن نــاحيـة، والتســاؤل المتطفل عـن أسباب القبـض

عليه، من ناحية أخرى. ونادرا ما يكون فعل المواطنين تلاحميا مع المطلوب وأهله. ويتأتى هذا السلوك من القيود التي تفرضها السلطة السياسية على المواطنين، وخوف كل منهم من ذات المصير الذي يرى عليه المطلوب/ المتهم. بل إن الأمر يصل بالكثير من أرباب الأسر في مصر، إلى ضرب المثل لأولادهم بفلان الذي قبضت عليه الشرطة، لأنه شارك في المظاهرات مثلا، ومدى المتاعب والصعاب التي يواجهها أهله، بسبب ما فعل. تبين الروايةمشهد الجيران لحظة القبض على عبدالله:

«وفوجيء الضابط بالجيران وجيران الجيران يزحمون السلم وهو ينزل برجاله» (الرواية ص٤٧).

وترسي السلطة السياسية في عقل ووجدان كل فرد أن السجن للجميع، فيد السلطة طويلة، ورجالها في كل مكان، ويرى (هيثم مناع) أن من شروط هيبة الدولة التسلطية ونظام حالة الطوارىء، سجن المواطنين لمدد طويلة، دون سبب، «وإلا كيف يمكن تفسير اعتقال العديد من الأبرياء الذين لم يعرفوا تجربة حزبية أو نقابية في حياتهم.. وكأن ثمة حاجة لإشعار المجتمع بأن السجن للجميع بسبب ودون سبب، الأمر الذي يجبر الناس على التزلف الدائم والخنوع»(١٧).

تبين الرواية في أكثر من مكان، ضخامة عدد وتنوع المقبوض عليهم:

«وفتح الضابط الحقيبة السمسونيت، وانكب على الأمر الجمهوري، وتبين لدهشته أن القائمة تحتوي على أكثر من ألف وخمسمائة اسم، وكاد يصرخ: ياخبر اسود وهو يتعرف على أكثر من اسم معروف، وأكثر من شاغل لمنصب مرموق من الأقباط والمسلمين، اليمين والوسط واليسار حتى ممن حسبهم أموات...» (الرواية ص٤٦). ويقول الابن معددا صفات المقبوض عليهم:

- وزراء، أساتذة جامعات، مطارنة، وعاظ وقساوسة، أئمة مساجد، عمال، فلاحون، طلبة. (الرواية ص٥٠).

- علماء جيولوجيا، اقتصاد، آداب، شريعة، دين، سياسة، طب، هندسة، صحافة. (الرواية ص٥١).

ولا تكتفي الرواية ببيان حجم الاعتقالات فقط ولكنها تبين شمولها الجغرافي على مستوى المجتمع المصري ككل بمدنه وقراه ونجوعه. (انظر الرواية ص٤٣). وتهدف حالة القهر السياسي بأدواتها المختلفة السالفة الذكر، إلى «التفتيش في عقول الناس وضمائرهم» (الرواية ص٦٦)، ولكي يتم ذلك على أكمل وجه تلجأ السلطة عبر أجهزة المخابرات والمباحث المختلفة. إلى استخدام أجهزة التصنت والتلصص على المواطنين، والتجسس عليهم بالصوت والصورة في البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التلفزيون، فلكل مواطن شريطه المسجل بالصوت والصورة. (انظر الرواية ص٦٣).

وتبدو المسألة هنا، وكأن أجهزة السلطة السياسية تعد أنفاس المواطنين حيث تحيلهم من خلال هذه المراقبة اللصيقة المحكمة إلى ذئاب، يرصدون بعضهم بعضا، ولا يعرفون من أين تواتيهم الإدانة، من صديق، أم من أخ، أم ابن، أم من أب... إلخ. (انظر الرواية ص ٦٦ - ٦٧).

ويتحول المواطن في النهاية، إلى محقق ومراقب على نفسه وذاته، يتساءل دائما، هل أذنبت في حق السلطة السياسية؟ هل

قلت مـا تستهجنه؟ هل هذه الكلمـة خطأ أم صـواب؟!... إلى أن يصاب بـالجنـون (انظر الرواية ص ٧٤).

ويتضـافر هـذا القمع الـذي يفرضـه المرء على نفسـه، اتقـاء لهيمنـة السلطـة واستبدادها، مع السعي اليومي الملح على لقمـة العيـش، والظروف الاقتصـاديـة الطاحنـة. وهذا مـا جعل السرد في الجزء الأول من الرواية ـ بشكل خاص ـ يجمع ما بين طبيعة الحدث السياسي الكبير ـ ٥ سبتمبر ١٩٨١ ـ والـذي تـرتـب عليـه سجن واعتقـال ١٥٠٠ مواطن من كـافة الشرائح والفئـات الاجتماعيـة المختلفـة، وبين سعـي عبـدالله / الأب إلى شراء زجاجة الـزيت لقلي الباذنجان. فعبدالله وهو يشتري زجاجة الـزيت «لم يستطع أن يركـن إلى النوم لحظات كعادتـه وهو يقف في طـابور الجمعية الاستهـلاكية في انتظـار زجاجـة الزيـت الـذي شح مـن البيت» (الرواية ص ٣٣)، وهـو تصوير يشي بمدى الوقت الطـويل والجهد الكبير اللـذيـن يبـذلهما المواطـن في سبيـل الحصـول على زجـاجـة زيـت بسعـر رخيـص مـن الجمعيـة الاستهـلاكيـة. وحينما يتحدث عبدالله عن أبيه الخرف، الـذي يحلم بـالتغيير إلى الأفضل يقـول «هل يعـرف أبي أن كيلو اللحمـة بسبعة جنيهـات، وأن غموسـة مـن الباذنجـان المقلي تكلف ابنه وقفة سـاعات في طابور الجمعيـة في انتظـار زجاجـة الـزيـت؟» (الرواية ص٣٧).

ولا ينـدمـج في هـذه الطـاحـونـة الاقتصاديـة رب البيت فقـط، بل تشمـل هـذه الطاحـونة الجميـع: «.. فالبنـت في الخامسة والعشرين تبدد أملها في الزواج أو كاد، تعمل في التدريـس ليل نهار ومن سنـوات لتعـاون في مصـاريـف البيـت، والولد في الرابعة والعشرين مر كالحنظل توقف عـن انتظار خطاب القوى العـاملة بعد انقضـاء ثلاث سنـوات من تخرجـه من كليـة الاقتصاد والعلـوم السياسيـة بتقدير ممتاز» (الرواية ص٣٨).

وتكشف الـرواية، بشكـل فاضـح، في ظـل هذا الحصـار الاقتصادي، حصـارا من نـوع آخر، ظهـر بشكل واسـع المدى إبـان فترة الانفتاح الاقتصـادي، والتـي مـازلنا نعيـش آثارهـا حتى الآن، حيـث يوغـل النظام في استخدام الديـن، كغطاء يستميـل به عـامة الشعـب مـن ناحيـة، وكدعامة لاستمرارية هيمنته واستبداده من نـاحية أخـرى. فالابنـة قد تحجبت فجأة، وهـي لم تزل في السنة الثالثـة من دراستهـا الجامعيـة، وهـي تعـي ذلـك وتقول لأبيها:

ـ هذا عصر الانفتاح يا أبي يتعين علينا أن نتحصـن ضـد الغـوايـة (الـروايـة ص٣٨). ثـم تنظـر إلى أحذيـة أخـواتها المزقة وتقول:

ـ لا أستطيع أن أجـاري زميـلاتي في تغيير الثيـاب والسيارات (الـروايـة ص ٣٩). ولا تخلـق هذه الأجـواء للمواطـن سوى الحلم، فبديلا عن مصارعة واقعه، والدخول معه في جدال حقيقي، تتغير من خـلاله ظـروف معيشتـه، يعيش الفـرد واقعـه مـن خلال الحلـم، تقـول البنـت مخاطبة أمها:

ـ قد يستجيـب اللـه لـدعائك يـاأمـي ويرزقنـي بلبن العصفـورة. وعنت بلبـن العصفـورة عريسـا يملـك شقة ومـوارد كافية لفتح بيت...» (الرواية ص٣٩). وفي ظل هذه القبضة الحادة ينعزل الأفراد عن بعضهم البعض، ويتولد الخوف، وتتباعد المسـافـات، وتـزيـد الأوهـام، ويمتنـع الحوار(١٨). فالأب يكتشف، وهـو يسأل

زوجته عن عالم كل من الابن والابنة، أنه لا يعرف شيئا على الإطلاق عن أولاده (انظر الرواية ص ٣٩). كما أن ابنه لا ينطلق على طبيعته إلا مع جده. (انظر الرواية ص٣٨). وتسقط الرؤية هنا. جيل الآباء، وتجعل العلاقة حميمة بين الأحفاد والأجداد، وهي لا تبرر أسباب هذا السقوط، وأسباب هذه الفجوة القائمة بين كل من الأب وأبنائه، اللهم إلا إذا اعتبرنا عدم اهتمام الأب بالسياسة، مبررا لهذه الفجوة:

عندما يسأل الضابط الابن:

ـ أليس هذا اسم ابيك.

يقول له:

ـ لا أب لي.. وأضاف

ـ نحن جيل بلا آباء (الرواية ص ٤٦).

والمسألة، تبدو في نظري أعمق من كونها مواجهة سياسية، واختلاف في التوجهات، والنظرة إلى العالم، بقدر ما تتجسد في طبيعة الأزمة الاقتصادية الطاحنة، التي عرضت لها الرواية، والتي تمر بها الأسرة. ففي معظم الأسر المصرية، تتحول بنية الأسرة إلى خلية اقتصادية، الجميع يعمل ليل نهار، في سبيل توفير مستوى معيشة، يوفر الحد الأدنى من الحياة الكريمة. وتدور معظم الأحاديث المتبادلة بين أفراد الأسرة، حول الجانب الاقتصادي، المرتب، عقد العمل للسفر إلى الخليج النفطي، شراء شقة، دفع الأقساط، الأبناء الذين لم يعملوا حتى الآن، والابن الذي يريد الزواج، مصاريف جهاز البنت، مصاريف الطعام والشراب والسكن... إلخ، وفي مقابل ذلك تبقى الأمور الشخصية والمشاعر الإنسانية المتبادلة بين أفراد الأسرة، خبيئة كل فرد، بحيث يبدو كجزيرة منعزلة عن الآخرين، فيما يختص بالحدث الأخوي ـ الأسري، الأكثر إنسانية. ولعل ما سبق، يفسر لنا الكثير من الجرائم التي نسمع عنها، بشكل متواتر، حول انحراف الفتيات وذلك في ضوء الأزمة الاقتصادية التي تمر بها أسرهن من ناحية، وفي ضوء عدم وجود قنوات للاتصال الإنساني بينهم وبين أي من أفراد الأسرة الآخرين من ناحية أخرى. وهو ما يكشف عن الأسباب التي دعت الابنة لارتداء الحجاب، ورغبتها في التحصن ضد غوايات عصر الانفتاح (الرواية ص٣٨). وهو نفس الشيء الذي جعلها تؤكد أيضا على ضرورة احترام الذات والتمسك بذلك ما أمكن (انظر الرواية ص٣٩).

وبالإضافة إلى ذلك، يؤثر الجانب الاقتصادي أيضا على العلاقات العاطفية، بحيث يصبح توفره هو العامل الحاسم والرئيسي في إتمام الزيجات من عدم إتمامها. تقول الأم مبينة تكلفة علاقات الحب هذه الأيام:

ـ الحب مكلف هذه الأيام والبنت مكسورة الجناح والولد، بماذا يحبان ياحسرة. (الرواية ص٤٠).

وفي ختام هذه النقطة، الخاصة بالسجن المجتمعي، يمكننا القول، بتضافر عوامل عدة، سياسية واقتصادية وإعلامية ومجتمعية، تلعب جميعها دورا متكاملا ومتضافرا، في تحقيق خضوع المواطنين من ناحية، واستمرارية هيمنة السلطة السياسية الحاكمة عليهم من ناحية أخرى.

ثانيا: السجن السياسي وآليات المقاومة

بخلاف خطاب القمع غير المعلن، تبقى

للسلطة آلياتها المباشرة للقمع والاستبداد، والتي يبدو السجن أكثر أشكالها وضوحا وانتشارا عبر مختلف العصور ومختلف المجتمعات.

في دراسته التاريخية (التأديب والعقاب: نشوء السجن)، «يقرأ فوكو جسد السجين باعتباره علاقة يؤولها في سياق التغيرات الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي الفكرية والفلسفية وأثرها على نظام السيطرة.

فمن احتفاليات الإعدام وطقوس التعذيب العلنية إلى سرية التأديب وإقصاء الخارجين على السلطة، نجد نقلة من الانتقام إلى الاستبعاد ومن التحطيم إلى التدجين، وهذا أدى إلى نشوء مؤسسة تأديبية تضمن احتواء العناصر التي لا تتجانس مع رؤية السلطة للمجتمع. السجن إذن آلية من آليات حجز المختلف لغرض تطبيعه أو تصفيته» (١٩).

وفوكو في دراسته السالفة الذكر، يرى تطور مفهوم السجن تاريخيا، من كونه مؤسسة للعقاب، ثم للتأديب، وصولا إلى مرحلة الرعاية والإصلاح والتأهيل، كالمصنع والمدرسة والثكنة، وهو تحليل يتموضع تاريخيا في إطار تطور المجتمع الأوربي، وصولا إلى نشأة المجتمع الرأسمالي الحديث، والبحث عن نموذج الإنسان المنضبط. وهذا التطور للسجن، لا يتفق مع الوضع في العالم العربي، الذي يرتبط مفهوم السجن لدى سلطاته الحاكمة بالعقاب والتأديب بشكل عام، وبالتعذيب والقتل بشكل خاص.

تكشف لنا الرواية، في البداية، حجم المعتقلين المبالغ فيه، والذي وصل إلى ألف وخمسمائة معتقل، مبينة بذلك خطل السلطة وشمولية قمعها، وتقدم لنا مشهد المعتقلين، من خلال السجناء السياسيين التسعة، الذين انضم إليهم عبدالله/ الأب، ومعظمهم من كبار السن، فيما عدا الشاب يكبر ابنته بسنوات، (انظر الرواية ص٥٣ ـ ٥٥).

ومن خلال شخصية عبدالله، يبدو لنا تأثير تجربة السجن، في إحساس المرء بالخوف والوحدة والهزيمة، وخصوصا إذا كان مثل شخص عبدالله، ليس له في العير ولا النفير، وحول حصار العقل في السجن يرى (فخري لبيب) «أن العقل يعيش في السجن محاصرا بين مفردات محددة: الشومة، الفلكة، التأديب. إن هذا النهج يسعى للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كائنات مذعورة، ينتهي عقلها، لتحكمها غرائزها، وأساسا غريزة الخوف والإحساس الدائم بالخطر»(٢٠). وذلك هو ما أبرزته الرواية بشكل واضح، من خلال شخصية عبدالله الذي كان دائما ما يساءل نفسه عما اقترف في حق السلطة، وكان ينأى بنفسه عن مجالسة السجناء السياسيين رفقاء الزنزانة، لكن السجن السياسي، رغما عن حالة الخوف والعزلة والتعذيب التي يلاحق بها السجناء، يوفر مناخا جديدا، يسمح لهم بالتفكير والفهم من ناحية، وبابتكار أساليب جديدة للمقاومة من أجل استمرارية الحياة وعدم الانكسار من ناحية أخرى(٢١). ففي ختام التحقيق الذي أجراه المحقق مع عبد الله، وبعد أن وجهت له تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية «سادت لحظة صمت متوترة وتأكد لعبدالله أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة من لا يفعل شيئا على الإطلاق» (الرواية ص٨٤). لقد انكشف

لعبدالله ان تهمته ليست الإخلال بالوحدة الوطنية، بقدر ما تمثلت في انسحابه التام، وخوفه من كل شيء، من التفكير ومن الفعل على السواء.

ويتذكر عبدالله ما حدث مع الساعي ـ الذي يعمل معه في المصلحة ـ والذي استوقفه رجل في الشارع وضربه قلما على خده. وبدلا من أن يثور الساعي ويضربه، وجد نفسه يسأل الضارب:

ـ ماذا فعلت أين أخطأت؟

وحينما رصد الساعي نظرة الاستنكار في عيني عبدالله قال له وهو يحمل صينية القهوة وينسحب:

ـ مثلي دائما في الخطأ، ولو كنت مكاني لفعلت ما فعلت أنا (الرواية ص ٦٨ ـ ٦٩).

وحينما يتذكر عبدالله هذا الحديث، يسترجع من خلال وجوده في السجن، تاريخ الخوف الخاص به، فهو ينفذ كل الأوامر التي تصدر له، ظالمة كانت أو عادلة، ويراجع الحسابات في المصلحة بدل المرة عشرات حتى لا يدس عليه أحد رقما... وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت الذي سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف البيت، يخاف يفض خطابا يحمل قرار الطرد من الشقة، يخاف البواب يدير شقق المساكن الشعبية بيوتا للدعارة ولعب القمار... يخاف شرطة التموين تلقي القبض عليه وهو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب في الجمعية الاستهلاكية، يخاف بائع الفاكهة على ناصية الشارع لم يعد يتعامل معه ويحمد الله ان أحدا لا يعرفه في السوبر ماركت والبوتيك، يخاف عسكري المرور.. الخ (انظر الرواية ص٦٩). وهذا السجل الطويل من الخوف، جعل عبدالله يدرك للمرة الأولى ماهية العالم الذي عاشه، والأشكال المتعددة من الخوف التي فرضت عليه، وفرضها على نفسه، بسبب وبغير سبب: «... عاش حياته يهرب، ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها، ويتأتى الآن أن يواجه، أن يلتف على التهمة وأن يخرج بجلده سالما...» (الرواية ص ٧٢).

وتبين الرواية أن تنامي الوعي لدى أي فرد رهين بفهمه لحقيقة وضعه واستيعابه للأحداث التي يمر بها. فعبدالله، يكتشف بعد استرجاع أنماط الخوف المختلفة التي ألمت به، أن مطلب الإفراج الذي يلح عليه، ليس رهينا فقط بوجوده في السجن، بقدر ما ارتبط دائما، وبشكل لم يدركه هو سابقا، بأحواله قبل دخوله السجن:

«عرف أن الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن» (الرواية ص ٧٠). وإذا كانت تجربة السجن تجربة مقيدة لحرية الفرد، وتحركاته، وممارساته، فإنها تسمح للسجناء بالتفكير والفهم، وفي أحيان كثيرة يخرج السجين من سجنه وهو معبأ ضد ممارسات السلطة الحاكمة، أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل دخوله السجن. ولعل ذلك ما يحدث الآن للكثير من الشباب الذين تعتقلهم السلطة السياسية في مصر، تحت مسمى إسلامي، وهم في حقيقة توجهاتهم أبعد ما يكونون عن هذا التوجه، فإذا بهم يخرجون من السجن، وهم أشد مراسا وأكثر استدماجا للفكر الإسلامي، وفي الغالب، لا يتأتى ذلك من اقتناعهم بهذا الفكر، لكن تحديا للممارسات القمعية

التي واجهتهم في السجون، وهذا هو ما يحدث لعبدالله، حينما أخذ يسترجع شريط أحداث ليلة القبض عليه، وهو ما جعله يفكر في كل شيء، ومنها الأشياء التي تحرم السلطة التفكير فيها:

«ونبهه صوت داخلي إلى خطورة التفكير، وأدرك أن مصرعه يكمن في الرغبة في الفهم والمعرفة.. وانتوى أن يكف عن التفكير فيما حدث في البيت ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطا طويلا في طريق اللاعودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغلق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة» (الوراية ص ٦٥). وإذا كانت تجربة السجن قد فتحت مسام الوعي لدى عبدالله، بخصوص علاقته بالواقع الاجتماعي المعاش، فإنها قد ساعدت أيضا على اندماجه ضمن مجموعة السجناء السياسيين الآخرين في الزنزانة. فبداية كان عبدالله يمايز بين نفسه وبينهم، إصرارا منه على تبرئه ساحته، حيث كان ينعتهم بالضمير أنتم، رافضا استخدام الضمير نحن. (انظر الرواية ص٥٩). ورغم ذلك يكتشف عبدالله رويدا رويدا اندماجه وسطهم، وسعيه الدائم لفهم مفرداتهم السياسية. ويكتشف أيضا من خلال الحوار الدائم الذي دار بينه وبين الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، حول تجهيز خطة دفاعية لمواجهة المحقق، أنه قد قبل الإدانة التي وجهها إليه هذا الشاب، بأنه قد مارس نفس لعبة السلطة السياسية من خلال جهله بالسياسة من ناحية، ومن خلال خوفه وعزلته وانسحابه من كل شيء من ناحية أخرى (انظر الرواية ص ٧٩ ـ ٨٠).

لقد تطور وعي عبدالله، من العزلة التامة داخل السجن، والطلب الدائم للإفراج عنه، المصحوب بخطأ القبض عليه، إلى اندماجه التام في عالم السجن، واشتعال تفكيره، وإدراكه للأمور الغائبة عن ذهنه وعقله وفهمه لممارسات السلطة السياسية، واستغلالها طول المدى له، وهو ما انعكس في تراجعه عن مطلب الإفراج عنه إلى قبول التحقيق معه، الأمر الذي يعكس رغبته في المساءلة والاستجواب ومواجهة محققي السلطة:

«عبدالله لم يعد ذات الرجل الذي دخل السجن» (الرواية ص ٨١).

ولم يقف تأثير تجربة السجن فقط، عند حدود تنامي وعي عبدالله بمستوى الواقع الاجتماعي والممارسات السياسية للسلطة الحاكمة، وعلاقته برفاقه من السجناء السياسيين، لكنها ساعدته أيضا، على إعادة قراءة علاقته بأفراد أسرته، وإجراء المقارنات الدائمة والمستمرة بين وضعيته ووضعية كل من أبيه وابنه وابنته:

«تساءل عبدالله أكان الولد يرتجف خوفا عليه أم رغبة في أن يكون قد فعل ما يدرجه في قائمة المتهمين؟ وأخافه السؤال فأغمض عينيه، ومن الأغوار طغت إلى وعيه نظرة الرجاء الخائب في عيني الولد وهو يقف برهة في الصالة نظرة تدينه لأنه لم يفعل، تسقطه من عرش الأبوة وتغلق دونه الباب» (الرواية ص ٦٦، وانظر أيضا الرواية ص ٦٢ ـ ٦٣).

وإذا كان السجن، يساعد كما أسلفنا على نمو الوعي والإدراك والفهم، فإنه يساعد أيضا على ابتكار الآليات التي تعمل على مواجهة حالة القمع الهادفة إلى سحق السجناء. ويرى (فخري لبيب) أن محور الخطة المضادة ينبغي أن يكون هو الصمود والتحدي والحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بـ:

أولا: تأكيد الإحساس أن كل معتقل

هو جزء من جماعة لا فرد في حد ذاته..
ثانيا: تحطيم قيود الحصار الداخلي بتحدي كل القيود، وفرض الحركة والحديث، أيا كانت العواقب.
ثالثا: تحطيم هيبة المعتقل، بتحرير وتحويل شخوص الإدارة إلى رسوم كاريكاتورية تثير السخرية لا الخوف والرهبة.
رابعا: كسر فصل الداخل عن الخارج، وتحطيم قيود الحصار، وابتداع كل الأساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والورق والقلم والصحف أحيانا.
خامسا: برامج تثقيفية: تاريخية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية، فلسفية، أدبية، وذلك بالمحاضرات والندوات داخل العنابر، وتوفير أجهزة من المعتقلين للحماية والاتصال بين العناصر المختلفة لتبادل الآراء(٢٢).
وتكاد تتشابه الآليات السابقة، مع نفس الآليات التي تطرحها الرواية، فحينما يتساءل عبدالله:
- أليس القلم من المحظورات؟
يقول الشاب:
- المحظور الوحيد في السجن هو أن نستسلم لما يريدونه بنا (الرواية ص٦١).
ويقول الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، لعبدالله ردا على انتظاره الإفراج:
ـ يسجن الإنسان في السجن إذا ما انتظر الإفراج غدا. (الرواية ص ٦١)، بالإضافة إلى ذلك، تبين الرواية خطورة اللافعل داخل السجن:
«وكان قد تعلم أن اللافعل في السجن أخطر من أسلحة السلطة مجتمعة، وأن الفعل اليدوي وحده الكفيل باستيعاب غضبه، فقرر أن يتطوع بمسح البلاط، وتساءل على من الدور اليوم ليعفيه من المهمة..» (الرواية ص ٦٧).
وكما بينت الرواية، أهمية الكل المتفاعل، في مواجهة التشظي الفردي المنعزل، وذلك من خلال اندماج عبدالله ضمن رفاق الزنزانة الآخرين، فإنها قد جعلت هذا الاندماج يتم من خلال الحوارات التي تمت بين عبد الله وبين الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، وهو اختيار مقصود من الرواية، لطرح المصالحة بين الأجيال، وذلك من خلال الالتقاء بين جيل الشباب/ جيل المستقبل، وبين جيل الآباء، وإذا كان الشاب قد استطاع أن ينقل عبدالله من مستوى العزلة والانسحاب إلى مستوى المشاركة والاندماج، فإن ذلك يتضمن أيضا الإعلان عن إمكانية المصالحة بين الأب وأبنائه على مستوى الأسرة. وبالإضافة إلى ان الرواية لم تستخدم مفهوم «الجيل» إلا مرة واحدة فقط، فإنها أيضا لم تطلق اسما على أية شخصية من شخصياتها سوى شخصية الأب/ عبدالله، هو ما يعني ضمنيا، الإشارة إلى أن الجميع في سلة واحدة في مواجهة القمع والتسلط من جانب السلطة السياسية الحاكمة. ولعل هذا التوجه من جانب النص يعكس رغبة الكاتبة (لطيفة الزيات) في إمكانية الالتقاء بين المثقفين والجماهير ويؤكد رغبتها في الاندماج ضمن الجماهير والتوحد معهم(٢٣). هذه الرغبة التي عبرت عنها بشكل دائم ومتكرر.

هوامش الدراسة:

١ ـ محمد نور فرحات: «التعددية السياسية في العالم العربي، الواقع والتحديات»، الوحدة المغربية، العدد ٩١، ابريل ١٩٩٢، ص١٣.

٢ ــ سمير أمين: «أزمة المجتمع العربي»، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص ١٤٢.

ويعطي سمير أمين أمثلة لهذا التحول، فبالنسبة للطبقات الحاكمة القديمة، يشير إلى الجيل الأول من البورجوازية التي حكمت مصر حتى ثورة ١٩٥٢، وبالنسبة للسيطرة على الحكم السياسي، يشير إلى الجيل الثاني الذي جاء مع ثورة يوليو واستمر معها. انظر المصدر نفسه، ص١٤١_١٤٢.

٣ ــ هشام شرابي: «النظام الابوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، يناير ١٩٩٢، ص٨٧.

وحول تطور مفهوم الفردية والمواطنية في المجتمعات العربية، من خلال التطورات التي ارتبطت بنشأة الرأسمالية، وتأكيدها على الإرادة الفردية كمصدر للالتزامات، وكأساس للمسئولية القانونية والأخلاقية، والفارق بين ذلك الوضع وما حدث في العالم العربي، أنظر: محمد نور فرحات، مصدر سابق، ص١٢ ـ ١٣.

وانظر أيضا: هيثم مناع، «الضحية والجلاد»، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٩٥،ص٥٣ ـ ٥٥.

٤ ـ وائل جمال: «الثنائية والسيطرة، قراءة في تسلطية الدولة العربية»، قضايا فكرية، الكتاب الخامس والسادس عشر، يونيو ـ يوليو ١٩٩٥، ص٣٦٤.

٥ ـ محمد فائق: «حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي، الأبعاد.. والآفاق»، الوحدة المغربية، مصدر سابق،ص١٦.

٦ ــ عبد الرحمن منيف: «رأي وشهادة حول القمع»، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢،ص ١٨٧.

٧ ـ ميشيل فوكو: «المراقبة والمعاقبة ولادة السجن»، ترجمة علي مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص٣٦.

٨ ـ سماح إدريس: «المثقف العربي والسلطة»، بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٧.

٩ ـ فريال جبوري غزول: «قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ»، فصول، مصدر سابق، ص ٣٣٨.

١٠ ـ صدرت هذه الرواية في مجلة أدب ونقد في سبتمبر عام ١٩٩١، ثم صدرت في طبعة أخرى عن دار شرقيات عام ١٩٩٥، وهي النسخة التي سوف نتعامل معها، وسوف نحيل إلى الاقتباسات في متن الدراسة، والجدير بالذكر، أن طبعة شرقيات، صدرت بالإضافة إلى قصتين أخرتين، الأولى عنوانها «الهشيم» ص ١١ ــ ٢٢، والثانية عنوانها «كلمة سر» ص ٢٥ ـ ٢٩، ثم تأتي القصة الطويلة «الرجل الذي عرف تهمته» وتشمل الصفحات ٣٣ ـ ٨٤.

١١ ــ علي الراعي: «الرواية في الوطن العربي» نماذج مختارة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١,١٩٩١،ص٨٢.

١٢ ـ صدر للطيفة الزيات: «رواية الباب المفتوح» ١٩٦٠، «الشيخوخة وقصص أخرى» ١٩٨٦ «الرجل الذي عرف تهمته» ١٩٩١، «حملة تفتيش في أوراق شخصية»، ١٩٩٢، ثم «صاحب البيت» ١٩٩٤.

١٣ ـ لطيفة الزيات: «الكاتب والحرية»، فصول، مصدر سابق، ص ٢٣١.

١٤ ــ حول خطاب الإقصاء والنفي والتسلط في العالم العربي، وتحوله من مجرد ممارسة تاريخية طارئة إلى ثابت بنيوي، لا يقدر الخطاب على الإفلات من هيمنته إلا بنفي ذاته، انظر:

علي مبروك، «نقد خطاب التسلط وآليات الإقصاء»، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٣، ١٩٩٣، ص٣١. وحول وضعية الاستبداد في العالم العربي، وتأثيراتها البنيوية العميقة، انظر هيثم مناع، مصدر سابق، ص ٤٩ ـ ٥٥.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥٠.

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ٥١.

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٤٦.

١٨ ـ عبد الرحمن منيف: مصدر سابق، ص ١٨٣.

١٩ ـ فريال جبوري غزول: مصدر سابق، ص ٣٣٨، وتوجد ترجمة عربية صدرت لكتاب فوكو، الذي أشارت إليه الكاتبة، وأشرنا إليها سابقا في الهامش رقم ٧.

٢٠ ـ فخري لبيب: «العقل المقاوم»، فصول، مصدر سابق. ص ٢٢٠.

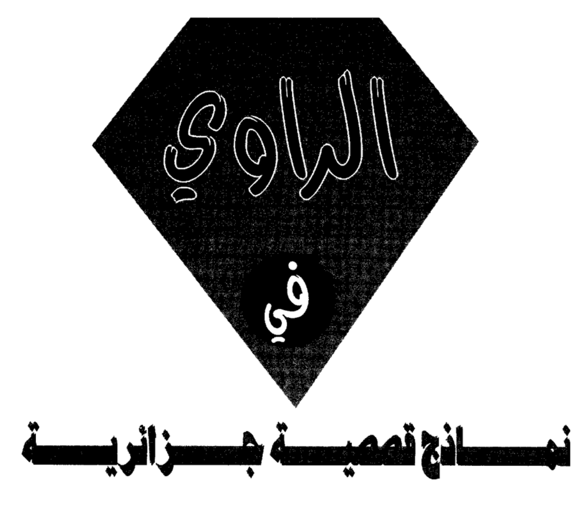
٢١ ــ فخري لبيب: «الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون»، قضايا فكرية، الكتاب الحادي والثاني عشر، يوليو ١٩٩٢، ص ١٧٤.

ويعرض الكاتب في هذه الدراسة، للأشكال الإبداعية المختلفة التي أبدعها المبدعون خلف أسوار سجونهم، بالإضافة إلى الفنون التشكيلية، ويتناول الكاتب إبداعات كل من الرجال والنساء من السجناء على السواء، ويستشهد بالكثير من الأمثلة التي أسعفته بها الذاكرة، انظر، المصدر نفسه، ص ١٧٤ ـ ١٨٤.

٢٢ ــ فخري لبيب: «العقل المقاوم»، مصدر سابق، ص٢٢٠ ـ ٢٢١.

٢٣ ـ تقول (لطيفة الزيات) حول رؤيتها للعمل الجماهيري والإبداع:

«وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة، لا يوازيها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري، وهو شرط لم يتوفر بعد في الفترة الأخيرة. ففي الإبداع والعمل الجماهيري، دون بقية النشاطات، ينشغل الإنسان بكلية مجتمعه، بكل قدراته الإنسانية، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان. وفي كل من المجالين يعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه، ويمارس أسمى أنواع الحرية». لطيفة الزيات، «الكاتب والحرية»، مصدر سابق، ص ٢٣٠.



الراوي في نماذج قصصية جزائرية

● حسين قحّام

تجدر الإشارة إلى أننا عمدنا في هذه الدراسة إلى اختيار نصوص قصصية تتميز بظاهرة مشتركة فيما بينها، وهي تجلي "الراوي شامل المعرفة" أو "كلي المعرفة" في هذه القصص/ ومن دون شك فإن اختيارنا كان لغرض واحد هو توضيح الظاهرة المدروسة. وقد راعينا في هذا الاختيار مجموعة من الشروط، لعل من أهمها ضرورة دراسة الظاهرة في تاريخيتها في القصة القصيرة الجزائرية، أي أننا بدأنا بالإرهاصات الأولى للقصة الجزائرية، مرورًا بجيل الرواد – الذي أسس القصة القصيرة بمَعناها الفني – وانتهاء بأدباء الاستقلال.

وإذا عدنـا إلى بعض تعاريـف "الراوي شامل المعـرفة" نجده يُعرّف بـأنه "يعلم أكثر مـن الشـخصية" (١)، والـراوي، في هـذه الحال، غير مبـال "بـإطـلاعنـا على كيفية حصوله على معرفـة ما ينقل لنا، بل يخترق الجدران والحجـب بـأنـواعهـا ليستكنه الأسرار ويحيطنا بها علماً" (٢)، والـراوي شـامـل المعـرفـة هو «مـؤطـر الخطـاب ومـرسلـــه في آن معـاً، ويحتـل المرتبـة الأولى والأسـاسيـة في ممـارسـة الحكي بما يتضمنـه من صيـغ «السرد – العرض غير المبـاشر – الوصـف ...(٣)»، ويبدو أن ذلك مرتبط بـالوظيفة الإفهامية للـراوي (٤) وكـأنه، في هـذه الحال، هـو الـذي ينـوب منـاب الكاتـب في تـوصيـل رسالتـه إلى القارىء وجعله مطلعـا عليها ومستوعبا لها.

ويمكننـا أن نسـارع إلى القــول بـأن الراوي شامـل المعرفة · بوصفـه طريقة من طرق تجلي الـراوي في النص القصصي – يتجلى في مظهريـن هما: المظهر المبـاشر والمظهر غير المبـاشر، والمقصود بهما هـو أن العلاقـة الأساسية التي تحكـم القصة من حيث موقع الـراوي، هي ما أطلق عليه الدارسون: الراوي شامـل المعرفة، ولكننا إذا دققنا النظـر بالاحتكـام إلى النصوص القصصية المتناولة في دراستنا، فإننا نجد تلك العلاقة تبـدو في مظهرين هما: تمظهر الراوي شــامل المعرفـة بطريقـة مباشرة، وتمظهر الـراوي شامل المعـرفة بطـريقة غير مباشرة. وسنوضـح هذين التمظهرين في أثناء حديثنا عـن النصوص القصصية المختارة.

١– تمظهـر الـراوي شـامـل المعـرفـة بطريقة مباشرة:

من بين القصـص التي تواجهنـا في هذا المضمار قصـة "رضـا حـوحـو" "العصـامي" الـذي تنـاول فيها انتقـال شخصيـة "عبـدالبـاقـي" مــن فـلاح "يستـأجـره أصحاب البسـاتين لخدمـة الأشجار (٥)» إلى «مُعلّم» كبير وإلى متحدّ في جميع المجـالات، فابتداء من إقبـاله علىً تعلم الحروف الهجـائية إلى حفـظ القرآن الكريم والتشبع بـدروس النحو إلى التفقه في العلــوم الشرعيــة والفنــون والآداب وغيرها مـن التحديات التـي قام بها. ولم يقـف أمامـه حـائل مهما كان صعبـاً على التحقيـق، وعصـامي رضـا حـوحـو لم يقهره سـوى الموت الذي استقبله بـرضـا واطمئنـان قائلاً: « الآن أخضـع وأنحنـي باحترام، فقد لاقيت حقا من يقهرني»(٦) إن كـل هـذه الأشيـاء تقدم عـن طـريـق الـراوي الذي يقـوم بسرد الأحداث التـي قامت بها شخصية العصامي.

يـلاحظ الـدارس لهذه القصة، الفكـرة التي يـريد الكاتـب توصيلهـا إلى القارىء بطريقة مباشرة والسعـي إلى ترسيخها في ذهنه. وانطـلاقاً من هذا يمكننـا القول إن الـراوي هنا مُتّحـد مـع الكـاتب، أي أننـا لانجـد فـرقـاً بين راوي القصـة ورضـا حوحو بدليل أن جـل الأفكار المطروحة في (العصـامي) نجـد لها مقـابلاً في المرحلـة التي كتـب فيها رضا حـوحو وعنهـا، بل والانشغالات التـي كان يبـديها في أعماله القصصية. إن عدم اختلاف رؤيـة الكاتب عن رؤيـة الراوي بـوصفه «أداة وظيفيـة دالة (٧)» لاتعـد «شتيمة» تـوجه إلى هـذا الكـاتـب أو ذاك بقـدر ماهـي تـوضيـح للعـلاقـة التي تـربـط بينهما، وفي قصـة "العصامي" لاحظنا أنها عـلاقة مباشرة، أي أننا لم نتلق رسـالة الكاتب في إطـارها الفني بقدر ما تلقينـاهـا في إطارها المباشر. ونسوق بعـض الأمثلة التي تحيلنـا إلى ما ذهبنا إليه، ولعل من أهمها اصرار الكاتب،

في أماكن عديدة من قصته، على روح التحدي لدى شخصية العصامي «وأخذ يعلّم القرآن، يعلّمه بشدة وقوة، محاولاً دائماً ابتكار طرق جديدة لتعليمه» (٨) من الواضح أن هذه الفكرة تشي عن أفكار الكاتب التي كان ينطق بها الراوي بطريقة مباشرة، بدليل أن العصامي – عندما كان يبتكر طرقاً جديدة لتعليم القرآن الكريم – لم يكن قد تسلح بالأدوات التي تجعله مؤهلاً لكي يقوم بهذا الدور، وهو ما يتوضح في قول الراوي عن عبدالباقي: «اتسعت دائرة عمله حيث لم يكتف بتعليم القرآن بل أخذ يعلّم شتى العلوم والفنون التي تعلمها، وللرجل قدرة غريبة على هضم ما يتعلم وقدرة أغرب على ابتكار طرق جديدة مبسطة لتعليمه»(٩) فهذه المعلومات التي يسوقها الراوي – الكاتب بطريقة مباشرة نجد فيها تعبيراً عن موقف الكاتب المباشر، لأن الأحداث التي قدمها لاتؤدي إلى الاحكام التي استنتجها عن شخصية العصامي، إنها تصب في الهدف الذي أراد الكاتب توصيله إلى القارىء بطريقة مباشرة، والمتمثل في تصريح الكاتب بأشواقه وطموحاته في التغيير ونزعته الانتقادية لبرامج التعليم والطرق المتبعة في تحصيل تلك البرامج التي طغى عليها الطابع التقليدي.

أراد الكاتب في قصة العصامي توجيه نظر القارىء إلى مسألة أصبحت بدهية في مجتمعنا، وهي أن كلمة العصامي فقدت معناها الصحيح، لأنها ارتبطت بالصعود «الطبقي» فقط، والكاتب ينبه القارىء، منذ البداية، إلى أنه لن يتناول هذا الصنف من العصامية، إنما سيركز على صنف آخر، وهو الذي يبذل جهوداً جبارة في سبيل كسب العلم والمعرفة وتوصيلهما إلى أبناء جلدته «عصامينا هذا لم يصل إلى القدوة، ولم يصل إلى الزعامة، وإنماتوصل إلى ما اعتقد مثلا أعلى» (١٠) وقد توضح هذا المثل الأعلى فيما تقدم من استشهادات عن التحدي الذي أبداه «العصامي». كما أن «تمثل» الكاتب دور الراوي واضح منذ بداية القصة «لا تنتظر مني أيها القارىء أن أعرض عليك هنا شخصية من الشخصيات البارزة» (١١) وهذا التمثل كما أعلنت عنه كان من الممكن أن يقود الكاتب إلى استثمار بعض جوانب الراوي في الحكاية الشعبية، ولكن رضا حوحو لم يستغل هذه الطريقة التي تتيحها الحكاية الشعبية.

إذا كان رضا حوحو قد حاول تجسيد المثال الأعلى الذي يصبو إليه في شخصية العصامي وإعطائه بعداً يكاد أن يكون مخالفاً لما هو سائد في المجتمع، فإن محمد الصالح الصديق ينحو المنحى نفسه في قصة "فتاة من تقريرت" * ففي هذه القصة يتغنى الكاتب بالبطولات التي خاضتها المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية.

فالكاتب أراد القول إن الشجاعة لم تبق حكراً على الرجل الجزائري، بل أصبحت المرأة مضرب المثل في إقدامها على التضحية، ومن هنا يأتي المثل الأعلى مشتركاً في الجوهر، وإن اختلف في المظهر في قصتي رضا حوحو ومحمد الصالح الصديق، فكلاهما سعى إلى «خلخلة» مسلمات «الوعي الجمعي» وما انجر عنه من تصورات، بصرف النظر عن مدى عمق نظراتهما وقدرتهما على تجسيد تلك الخلخة ورؤيتهما لها.

يتصرف الراوي في قصة (محمدالصالح الصديق) كما يحلو له بغض النظر أن هذا التصرف أو ذاك، يؤدي إلى انكسار المسار القصصي، فالمهم

بالنسبة إليه هو إبـراز التضحية التي قامت بها الفتـاة، فقـد رفضت تسـابـق الفتيـان لخطبتها بعدما أنهت دراستها (١٢).

وقد ظن الـراوي أن قوله هذا سيقـودنا إلى الاقتناع بالدور الـذي يجعل الفتاة تقوم بـه فيما بعـد، وأخبرنا ۰ أيضـا - ببعـض. أوصاف الفتاة الجسدية والنفسية التي ظن أنها تخدم الغـرض وتـؤدي ۰ فيما بعـد - الهدف الذي توخـاه، كما يخبرنا الراوي أن هذه الفتاة لاتهتم إلا بما يعـرض عليها «من صور كفاحنا التحريري الذي كان إذ ذاك في أوائله» (١٣).

وبعدما شعر الراوي أنه حقق هذا، قام باختصـار فترة زمنية قـائلاً: «مضت أيام تتبعها أيام» (١٤)، ليصل إلى مبتغاه وهو مشاركة الفتاة في معـركة عنيفة دارت بين الجيـش الجزائري والقـوات الفـرنسيـة (١٥)، ولم ينس ذكر الخسـائر التي مني بها العـدو، ليـؤكد بعـد ذلـك مبـاشرة أن " فتاة في ريعان الشباب شوهدت تستقبل الـرصاص بصـدرهـا في بطـولة رائعـة، وتلهـب الحماس في صـدور المجاهـديـن (١٦)، بانشـادها لبيتين من الشعـر ظلت تـرددهما في «صوت قـوي خـاشع حتـى سقطت بـرصاصـة صوبـت إلى رأسها» (١٧) مما أدى إلى استشهـادها، وهـذا لم يكن كافيـاً كما يظن الراوي، مالم يـدعمه بصفة أخرى وهي سقوط الفتاة في ميدان الشرف «وعلى شفتيها ابتسامـة الطمأنينة والرضـا» (١٨) فالـراوي هنا يتصرف في أحداث القصـة وفق هـدف مخطط سلفـاً لاوفق المنطق الذي يقتضيه مسار الحدث.

إذا كـانـت قصـة (محمـد الصـالـح الصديق) تحدثت عن دور المرأة في الثورة داخل الجزائر فـ (أبو العيد دودو) تحدث عن ارتبـاط المثقف بـالثورة التحـريريـة وهـو يعيـش خارج الجزائر بعيـداً عنهـا بجسمـه، قريبـاً منهـا بمشـاعره، وهـي المقصودة «بـالحبيبة المنسية» وإخـلاصه لها، في معظم الحالات، رغم مـايعتريه من مشـاعـر تبعده عـن ذلـك الإخـلاص، في بعض الأحيـان، ومن هنا يمكننـا أن نقول أن هناك جـديداً - مـن حيث الموضـوع - تناولـه (أبو العيـد دودو)، ومن ثـم فإن السؤال الـذي يطرح نفسـه هو: هـل هذا الجديد أدى إلى دور جديـد للراوي في هذه القصة؟ لانعدو الحقيقة إذا قلنـا إن موقع الراوي في هذه القصـة لايختلف كثيراً عن الموقـع الذي أوضحنـاه في قصتي (رضـا حوحـو)(و (محمد الصـالح الصـديق)، ماعدا جانب واحـد وهو عدم تكلم الراوي في كـل الحالات والمواقـف بـدلاً مـن الشخصية، بصرف النظر عن كون الكلام الـذي تنطق بـه يعبر عن الشخصيـة أو لا يعبر عنها.

يقحم الراوي - الكاتـب بطله في أحداث تكشـف الفكـرة المبـاشرة التـي أرادهـا الكاتب، هذا الإقحـام الذي تحول في مرات عديدة إلى مصـادفات يختلقهـا الكاتب لأنه شعر أن الفكرة الأولى قد انتهت، ولابد من الانتقـال إلى غيرهـا، فـالـراوي يخبرنـا باللحظات التي وصل فيها بطل القصة إلى مدينة «فيينا» وشعوره بـالوحدة، ويبدو أن الكاتـب وفق - إلى حـد ما - بـالسماح للراوي أن يبـدأ من هذه اللحظـة، ولم يقم بتتبع الرحلة التي قطعهـا بطل القصة من بلد عـربي إلى فيينا، ولكن توفيقـه لم يدم طويـلاً حيث كثـرت المصادفـات في قصة «الحبيبة المنسية»، فالبطـل يلتقي صديقه الـذي كـان يبحـث عنه لما نـزل بـالمدينـة مصادفة في مقهى (١٩)، ولـو تعلق الأمر بهذا لكـان هيناً، ولكـن أن يجده مع فتـاة يقبلهـا ويـداعبهـا في ذلـك المقهـى، فهـو مصـادفة واضحـة، والسرد الـذي يقوم به

الراوي جاء – كما يبدو – لسبب واحد هو تقديم رؤية الكاتب لعلاقة الرجل بالمرأة في الغرب، أي أن الراوي – الكاتب مصر على تقديم (صور) تكاد تكون مستهلكة في الأدب القصصي العربي، والكاتب ركز على مثل هذه الصور مع أن المقام لا يسمح به في معظم الأحيان. وعندما شعر الراوي – الكاتب بأن نظرته إلى هذه النقطة قد تم توصيلها إلى القارىء، فإنه يقطع حتى علاقة البطل بصديقه، وهذا الانقطاع تم لغرض آخر (٢٠)، لأن الراوي أراد تقديم انشغال بطل القصة بأحداث الثورة التي يتابعها عن طريق «الأخبار التي يحملها إليه المذياع والجرائد التي تصله من الجبهة» (٢١)، «وسعيه إلى تعلم لغة أهل البلد الموجود فيه» (٢٢)، ثم يسرد علينا الراوي لقاء بطل القصة بشاب لبناني اسمه «نبيه» ولكن بطلنا يشعرنا أن نبيها لا يختلف عن صديقه الأول، ولذلك ابتعد عنه (٢٣) مسوغاً ابتعاده بالثورة التي تتأجج بداخله. هذا النموذج «الثوري» الذي يبنيه الكاتب سرعان ما ينهار أمام أول هزة يتعرض إليها، إذ التقى بطل القصة، بالمصادفة أيضاً، مع فتاة تبادل معها كلمات معدودات جعلته ينسى كل «أحلامه الثورية»، مر أسبوع لم ينقطع خلاله عن التفكير في هذه الفتاة، وكانت صورتها التي انطبعت في ذهنه تلوح له بكل اتجاه فتقلق راحته وتبلبل أفكاره، ولم تدعه يفكر في مستقبله وواجباته» (٢٤) و «كان يريد أن يعيش لها وحدها» (٢٥). إن الاستشهادين السابقين يقدمان دليلاً واضحاً على أن الكاتب كان يصوغ «وهماً» عن «الثورى» وليس نموذجاً ثورياً، وعندما نقول هذا، لا ندّعي أن الثوري هو الذي لا ينهزم دوماً، بل العكس، إنه القادر على تحويل انهزامه إلى تجربة تضاف إلى «ثوريته» وتصبح عاملاً من عوامل تأكيدها وترسيخها.

وفي آخر القصة يعود بنا الراوي إلى الفكرة التي قررها في البداية وهي أن البطل تشغله فكرة واحدة، وهي الارتباط بأرض الجزائر وثورتها «وما أن انتهى المذيع من حديثه حتى أخذ صاحبنا يضحك ... يضحك على نفسه، ويسخر المذيع من حديثه حتى أخذ صاحبنا يضحك على سخافته التي أباحت له أن ينسى حبيبة كان يمنحها أفكاره ليل نهار، ويستعيض عنها بحبيبة أخرى مزيفة» (٢٦) تساؤلات عديدة منها: هل الاستماع إلى كلمات من الإذاعة قادر على تحويل بطل القصة من موقف إلى آخر؟ وهل عدم غدر فتاته به جعله يتخذ الموقف نفسه؟ أم أن هناك مواقف أخرى؟ ويبدو لنا – بناء على المقدمات التي صاغها الكاتب في قصته – أن معظم المواقف التي اتخذها البطل هي مواقف انفعالية، بل نشعر بها – في بعض الأحيان – أن لا علاقة لها بالتي قبلها، ونسوق مثالاً على ذلك، عندما يشعرنا الراوي، منذ البداية، أن بطل القصة لايعرف أحداً في البلد الذي قصده من أجل الدراسة ماعدا طالباً عربياً كان يدرس معه من قبل، وهو الذي يقوم بالبحث عنه لما نزل بالمدينة، ولكن الراوي يخبرنا – فيما بعد – أن بطل القصة تصله جرائد من الجبهة" (٢٧) مما يفترض ترتب نتائج عنه، ولكننا لاحظنا أن الكاتب أهملها، وخلق بديلاً يخالفها، لعل أبسط النتائج أن يكلف بالدعاية للثورة في صفوف الطلبة العرب – على الأقل – الموجودين بفيينا.

ويعوض الراوي ومن ورائه الكاتب، الانتقال من موقف إلى آخر بمثل هذه العبارات «ولم يره منذ ذلك اليوم" (٢٨)

و "ذات يوم تعرف شاب لبناني» (٢٩) و «في مساء أحد خرج صاحبنا» (٣٠) و «التقى بها في أحد الأيام» (٣١). فهذه العبارات يقذفها الراوي في وجه القارىء للتخلص من (حادث) أراد ينهيه لأنه شعر بأن فكرته قد وصلت أو أنه يقذف بها لأنه أدخل القارىء في أجواء لم تكن السابقة لها تؤدي إليها بالضرورة.

من الملاحظ أن القصص التي تعرضنا إليها حتى الآن تناولت فترة ماقبل الاستقلال ولذا نجد حرياً بنا أن نتناول دراسة الراوي شامل المعرفة في القصص التي تعرضت إلى فترة مابعد الاستقلال، وقد اخترنا قصتين تمثل كل واحدة منها جانباً من جوانب الاستقلال.

القصة الأولى هي «خلاصة التاريخ» لـ (موسى بن جدو) الذي مزج فيها بين الماضي والحاضر، بعبارة أخرى، الحديث عن الثورة التحريرية من منظار شخص شارك فيها، ومازال يعيش في زمن الاستقلال، ويقدم مابوسعه لكي تتحقق تلك الأحلام التي كان يقاوم الاستعمار من أجلها.

إن الراوي في قصة (خلاصة التاريخ) يسرد أحداثا وقعت في الماضي لـ (مُعَلِّم) خاض الحرب التحريرية، وهو لم يكتف بمحاربة العدو، وإنما أسهم في تعليم المجاهدين اللغة العربية، بل إنه كاد أن يحصر مهامه في جعل المجاهدين يقرأون العربية «ويرددونها في انسجام بديع كأنه التسبيح، لايزال صداه يتناهى إلى سمعي – ما ذكرتهم – صافياً، ناعماً، هادئاً، لم تمحه الأيام» (٣٢) . حتى وإن كان الوقت غير موات لذلك، فإن إصرارا واضحاً بالمثل أو أشد» (٣٣)، والراوي لا يتوانى عن الاستمرار في هذا المنهج إلى أن يصل إلى إلغاء الكثير من المواقع والمواقف التي كان الأحرى به أن يسردها علينا، لأنه لاوجود في ذهنه لأي اختلاف، وكل المجاهدين بمرتبة مشجب يعلق عليه نظرته وموقفه اللذين لا يختلفان عن نظرة الكاتب وموقفه حتى يؤدي به الأمر إلى القول: «ما فائدة الحياة إن لم تكن لغتها العربية» (٣٤)، وإذ نقول هذا فإننا لا نلغي الأشواق والأحلام التي كانت تدور بأذهان الثوار الجزائريين في رؤية مقوم من مقومات شخصيتهم الوطنية يعود إلى أخذ مكانته الطبيعية في حياتهم، إنما نريد القول إن المبالغات والحماسة المفرطة هما اللتان تقودان الراوي إلى إعلان مثل هذا الموقف، وإن كان الراوي بين من خلال شخصية المعلم بأن الوقت كان قليلاً لتعليم اللغة العربية للمجاهدين وأن الوسائل كانت أقل (٣٥)، فالإرادة كانت كافية لتجاوز العقبات «حقاً فإن الإرادة تهزأ بالمستحيل، وتفعل الأفاعيل» (٣٦)، والراوي يستمر في سرد إصراره قائلاً: «لكن العزم كان عظيماً ... فاستطاع معظمهم أن يقرأ الرسائل، ويرد عنها، بل أصبحت أجد فيهم من يعينني في تسجيل المواثيق، وتحرير التقارير» (٣٧). وما قدم؟ آنفا، ماهو إلا ذكريات عاشها المعلم وهو يقوم بشرح درس في التاريخ لتلاميذه، ولكن هذه الذكريات التي أرادها الكاتب أن تكون لها صلة بالحاضر ومرتبطة معه أشد الارتباط «لقد ولى المستعمر إلى الأبد، أضحى حكاية تروى، وخلاصة تكتب، ... لن يعود فيطرد العربية من جديد، وها أنذا أعلمها لأبنائها» (٣٨)، وهذا الشعور بالنصر سرعان ما ينغصه واقع بعض الناس الذين تشبثوا بلغة المستعمر (٣٩)، وعلى الرغم من هذا، فإن القضية التي دافع عنها المجاهدون قد تحققت لأن

التلاميذ قد كتبوا خلاصة التاريخ المتمثلة في «الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا» (٤٠) وهو الدرس المباشر الذي أراد الكاتب توصيله إلى القارىء.

يبدو أن اختلاف المرحلتين اللتين تغطيهما قصة (خلاصة التاريخ) كانت فرصة جيدة للكاتب لو استغلها استغلالاً حقيقياً يؤدي إلى بناء عالم متكامل لعالم قصته التي تناولت قضية المجتمع الجزائري.

إن الصراع في الحاضر انعكس على الصراع في الماضي، وهو ماقاد الكاتب إلى إبراز الدور الحقيقي الذي قام به المجاهدون في الثورة التحريرية، ولم يحصره في طرد القوات الفرنسية فقط، وإذا كان عملهم من أجل استعادة اللغة العربية مكانتها الطبيعية في الحياة العامة للمجتمع، وهو الإحساس نفسه الذي قاد الراوي إلى سرد جانب واحد يؤدي الهدف المباشر الذي أراده الكاتب حتى وإن كان يشعر في بعض الأحيان بالمبالغات التي يقع فيها، فإنه يحاول أن يكسرها بطريقة أو أخرى. ويلجأ إلى إبراز المواقف التي تخدم فكرته المباشرة، لكي يعطي للحاضر الذي يدور فيه الصراع شرعية الهدف الذي يصبو إليه الكاتب، ويتجلى هذا الأمر بوضوح في تذكر شخصية المعلم الأجنبية التي كان يتمناها أحد المجاهدين، وهي أن يتعلم ابنه اللغة العربية. ومن المصادفات أن يكون الابن هو الذي يقوم بقراءة خلاصة التاريخ.

أما القصة الأخيرة الثانية فهي "فنان" لـ (نورة سعدي) التي تتخذ زمن ما بعد الاستقلال مجالاً لها، فهي محاولة اقتراب من بعض المظاهر الاجتماعية التي كان بعضهم يتصور أنها ستزول في هذا العهد.

إن الراوي يقوم في هذه القصة بدور المبشر بالفكرة التي هدفت الكاتبة إليها في قصتها، ومادام الحديث يدور حول فئة الفنانين، فهو من دون شك يتخذ بعداً ثقافياً، فمنذ البداية يحاول الراوي كسر بعض المفاهيم المغلوطة حول الفن، فسكرتيرة لإدارة فنية لاتعرف أن الرسم فن، إذ تقول: «منذ صغري وأنا أسمع عن الرسم والأدب ولم أكن أعلم أنهما يدخلان في إطار الفن، الفن في مفهومي موسيقى، أصوات تعلو وتنخفض، ورقص» (٤٢). ولا يترك الراوي الفرصة هنا تفوته لكي يقول إن الرسم أيضاً فن (٣٤). ونظن أن افتعال هذا الموقف الذي قدم على أساس أنه حوار بين سكرتيرة وفنانة (جاءت لتقابل مدير إدارة فنية) ما هو إلا لتأدية غرض مباشر في توجيه النقد إلى بعض التصورات الخاطئة عن كون الفن منحصراً في الموسيقى والغناء والرقص.

ومادامت الكاتبة قد شعرت أنها قدمت فكرتها على أن الأدب والرسم ينتميان إلى الفن وليس إلى سواه، فإنها لابد أن تنتقل إلى شيء آخر يتعلق بدور الفن في حياة المجتمع واختلاف النظر إليه، بل وحتى اختلاف أخلاق رجاله، إذ تقسمها الكاتبة إلى صنفين: «فنان مصاب» (٤٤)، أي «الانسان الفاجر» (٤٥)، أما الصنف الثاني فهو «فنان معاق» (٤٦)، أي «الإنسان الطاهر» (٤٧) والكاتبة منحازة إلى الصف الثاني الذي تراه يجسد أفكارها الخاصة. الصنف الأول يتخذ الفن مطية لإشباع رغباته ونزواته، وإن كان يحمل شعارات براقة مثل «الفن حرية، انطلاق، جرأة» (٤٨). أما الصنف الثاني، فيلح على الدورالتربوي للفن والمنطلق الأخلاقي له (٤٩)، وكانت

الفرصة مواتية للكاتبة في تصوير حالات تجسد انحيازها بطريقة فنية، ولكنها في إقامتها الاختلاف بين الصنفين تحوله إلى مجرد مناظرة كلامية بين شخصين كل واحد منهما يدلي بأفكاره بشكل مباشر، وإن كان الراوي هو الذي يقدم هذه المناظرة، حتى وإن اتخذت صفة (الحوار) بين الصنفين المختلفين.

ولذلك نتساءل، مادامت الكاتبة قد تناولت شخصية الفنان، فلماذا لم تتركها تعبر عن نفسها، ولجأت إلى استخدام راو هو فنان أيضاً، أي أننا نجد في قصة (فنان) فنانين يعبران عن شخصية واحدة، إحداهما تعيش لحظة الكشف عمن يتاجر بالفن ومن يطمح إلى تجسيد دوره التربوي، وشاهد على ما يجري بينهما من (حوار)، والشاهد في حد ذاته فنان وهو الذي يروي ما وقع.

إن جعل الراوي شاهداً على ما يجري بين الصنفين ما هو إلا محاولة لإعطاء صيغة الحدوث للحالة التي رواها الراوي، فالشاهد يكون تأكيداً لوقوع الحدث، وبالتالي إمكان تصديق ما حدث، وإن كنا نرى افتعالاً واضحاً في استغلال المواقف التي استغلتها الكاتبة، لكي تقنعنا بحيثيات تواجد الراوي في مكان (المحاورة) وزمانها والتي جرت بين الصنفين اللذين يجسدان معنيين متناقضين للفن ودوره في الحياة، فليس مقنعاً أن يستقبل المدير الفنانة الثانية التي تقوم بدور الراوي في الوقت الذي تكون فيه فنانة أخرى معه (٥٠) وهو يريد استدراجها إلى مواقف (جنسية)، إذ ما دامت رغبته هي تلك، فلماذا يطلب من الفنانة الثانية أن تدخل إلى قاعة الاستقبال، ويبدو أن الكاتبة اختارت هذا الموقف لكي تدين الصنف الأول من الفنانين الذي ينتمي إليه المدير، وتبرىء ساحة الصنف الثاني، إن لم نقل تعلي من شأنه في نظر القارىء. وتجدر الإشارة إلى أننا استخدمنا الراوي الشاهد بوصفه ناقلاً لما حدث من دون تدخل لأفكاره الخاصة فيما حدث، وإنما بمعنى أنه يشهد على وقوع الحدث ويقوم بتأويله أيضاً وتفسيره وما الأفكار التي نشرها في آخر القصة والمواقف التي أبداها إلا دليل على ما ذهبنا إليه، فشهادته إذن لا تؤخذ في إطار (النقل)، إنها تدخل في إطار إضفاء سمة الوقوع ومن ثمة تأويل ما وقع وفق الأفكار الخاصة التي تريد الكاتبة أيضاً ايصالها إلى القارىء.

بعد أن تعرضنا إلى قصص مختلفة في زمن كتابتها وفي زمن أحداثها، يمكننا أن نخرج بنتيجة أساسية مفادها أن الراوي هوعبارة عن صوت الكاتب وقناعته، التي هي «قناعة إنشائية، أو خطابية، أو قناعة الموقع الذي منه يأتي القارىء إلى القراءة، إنها قناعة جاهزة» (٥١)، فالكاتب يجعل من الراوي مجرد مطية لتبليغ أفكاره الخاصة بطريقة مباشرة إلى القارىء، ولذلك جاء انحياز الراوي – الكاتب بطريقة مباشرة إلى القيم الإيجابية واستهجان القيم السلبية التي تحدثت عنها هذه القصص، وهو ما أدى بها إلى أن تكون بعيدة عن التصوير الفني مما أفقدها القدرة على الإقناع، حتى وإن أتت بعض الأصوات مخالفة لقناعة الراوي – الكاتب، فإن «صوت الراوي – الكاتب يترك أثره في حوار الأصوات، في توجيهها، وبالتالي في نمو الفعل الدرامي أو السردي الحواري» (٥٢). وهذا ما نكتشفه – على سبيل المثال – في الحوار الذي دار بين بطل قصة (الحبيبة المنسية) والفتاة التي صادفها ذات يوم وتعلق بها أياما

معدودات (٥٣)، إذ أنه ظل مشدوداً إلى الراوي، معبراً بطريقة مباشرة عن أفكار الكاتب الخاصة، بصرف النظر عما قد يتحقق وفق طبيعة هذه الشخصيات ومالا يتحقق.

ح- تمظهر الراوي شامل المعرفة بطريقة غير مباشرة:

تجدر الإشارة هنا إلى محافظتنا على المنطلق نفسه الذي حددناه في القسم الأول، مع التأكيد على أننا حاولنا أخذ نماذج قريبة من النماذج التي درسناها في القسم الأول.

ويمكننا القول إن قصة (الطاهر وطار) «صحراء أبداً»، تنسج صورة مثقف عاش حياة مملوءة بالتناقضات، غير قادر على الخروج منها بأي موقف واضح المعالم، كما أن قصة (عبدالحميد بن هدوقة) «الصداقة» تتعرض إلى الأحداث التي عاشتها مدينة «بنزرت» التونسية من جراء القنبلة التي ألقتها القوات الفرنسية على هذه المدينة، وهي من هذا الجانب قريبة من القصص التي تحدثت عن الثورة التحريرية على نحو أو آخر، كما أن قصة (مصطفى نطور) «الجائزة»، ترمي إلى تكوين صورة مثقف ومعاناته في جزائر الاستقلال، فإذا كانت (نورة سعدي) في قصتها «فنان» أصرت على إفهام القارىء بأن الرسم أو الأدب نوع من أنواع الفن، وألحت على دوره في الحياة الاجتماعية، كما أوضحنا ذلك في القسم الأول، فإن مجال قصة «الجائزة» لا يخرج عن إطار الفن ووظيفته، ولكن شتان ما بين رؤية (نورة سعدي) ورؤية (مصطفى نطور). والفرق بين دور الراوي في القسم الأول ودوره في هذا القسم من دراستنا.

ومن بين الاختلافات الواضحة التي عثرنا عليها في قصص القسم الثاني، أن المنافحة عن القضية التي يعالجها القاص لم يعد مصرّحاً بها بطريقة مباشرة، أي أن الكاتب لم يجعل الراوي مجرد مطية لأفكاره، فمثلاً عندما يقوم الراوي بسرد (أحداث) قصة «الصداقة» لابن هدوقة، وخاصة نهايتها، فإنها لم تعد مخصصة لأخذ العبرة أو تلخيص الهدف من القصة كما رأينا ذلك في القصص السابقة، إنها جاءت النهاية التي رواها الراوي لتضيء بقعة ظلت غير مضاءة في القصة، وعندما ركز عليها الراوي، فإنه قام بلم شتات حدث القصة وإعطائه مغزى غير مباشر، أي أن النهاية احتلت «مكانة هامة وأساسية لأنها تحدد منطق هذا الترابط» (٥٤) بين حلقات القصة، والأمر نفسه نجده في قصة «صحراء أبداً». على الرغم من بعض التفاوت في القصتين - فعلى الرغم من اللحظات التي يعيشها بطل القصة الأخيرة، والقلق الذي ينتابه وبحثه عن وسيلة تخرجه من صحرائه، فإنه ظل يراوح في مكانه ولم يحد عنه، بدليل أنه استسلم في الأخير إلى نوم عميق،تاركاً الباب مفتوحاً لكي تدخل «سعاد» من دون أن يتفطن الجيران إلى ذلك (٥٥)، والأمر ملاحظ في قصة «الجائزة»، وإن كان بطريقة أعمق، فالباحث عن الجائزة لم يحصل عليها، إنما نال عقاباً بسبب انشغاله بتداعي خواطره وإهماله للعمل المطلوب منه إنجازه (٥٦)، فالراوي هنا يدخل قارئه في لعبة التناقض بين ما يسرده عن الشخصيات - في القصة - فالصداقة في قصة (ابن هدوقة) اكتسبت معنى مخالفاً لما هو سائد في الوعي الجمعي، أي أن الراوي لم يقف سرده على إخلاص الصديق وتضحيته من أجل صديقه، إنما أراد معنى آخر يتمثل في

الفرق القائم بين أن تبنى الصداقة على مفاهيم مجردة وبين أن تبنى استناداً إلى الوقائع الحية وكيف تتحول هذه الوقائع في حد ذاتها إلى عامل قوي لتوضيح مغزى غير مباشر للصداقة التي كانت كل من (دنيا) و (مونيك) تعتقدان أنها تجمعهما، فبعدما قنبلت القوات الفرنسية مدينة (بنزرت) وأبدت (مونيك) الفرنسية موافقتها على ذلك، بدأت (دنيا) التونسية تعيد النظر ليس في الصداقة التي جمعتهما فحسب، إنما فيما اكتسبته من قيم أصبحت وكأنها في حكم البدهيات بالنسبة إلى (دنيا) «كانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن من يحب شعر أراغون وإيلوارد ويهوى مطالعة سارتر لايمكن أن يضم بين جنبيه نفسية وحش» (٥٧) ومن هنا يمكننا القول إن إعادة النظر هذه، لا تتعلق بالصداقة التي جمعت بين (دنيا) و (مونيك)، إنما تتعلق - أيضاً - بجملة من التصورات الثقافية طرحت نفسها على (دنيا) التي كانت تعتقد - في الأول - أن تلك التصورات عبارة عن مسلمات. والصحراء التي تبرز في قصة «صحراء أبداً» تتوضح للقارىء من خلال التناقض الذي يصوره (الطاهر وطار)، فمن جهة يروي حياة مثقف وماعاشه من قلق وفراغ روحي وطريقته في إبعادهما عنه، ولكن في الوقت نفسه يكشف الراوي - عن طريق السرد - أن ذاك القلق ناتج عن معطى آخر وهو ضحالة فكر ذاك المثقف من جهة أخرى، إذ يمكننا القول إن الصحراء التي قصدها الكاتب مجسده في صورتين، أولا هما صعوبة الحياة بمفهومها الواسع في تصور بطل القصة، وثانيهما عدم قيام المثقف بأفعال تخرجه من وضعه الصحراوي (بالمعنى الدلالي وليس الجغرافي)، فردود فعله تتخذ دائماً طريقة واحدة، بل إن مطالعاته تكاد تنحصر في مجموعة من الكتب (٥٨) ترسخ الوضع الذي هو فيه أكثر مما تقوي من عضده وتدفع به إلى تجاوز ما هو فيه. ولعبة التناقض تجدها أيضاً - في قصة «الجائزة» فالراوي يصور رغبة كاتب ناشىء في كتابة قصة لينال جائزة، أعلنت عنها في الجرائد (٥٩)، تخرجه من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي يعاني منها، ومادام الثمن الذي سيتقاضاه هو الهدف، فإن احتمالات كبيرة تطرح أسئلة عليه هو نفسه متعلقة بموقفه الخاص من بعض القضايا الاجتماعية والتاريخية وضرورة الكتابة عنها أو وضعها في سياق ما، ولكنه عندما يتذكر تلك الموضوعات قد تقع في يد قارىء لقصص المسابقة يخالفه الرأي سيؤدي إلى حرمانه من الجائزة، والتناقض ينكشف على مستوى آخر في داخل شخصية القصة بما يريد أن يكتب عنه وما تفرضه الجائزة من شروط غير مباشرة.

والجائزة التي نالها فعلاً، هي إحالته على مجلس التأديب بسبب إهماله لوظيفته (٦٠). وقد نفهم الهدف الذي لم يقله الراوي مباشرة أن المثقف الذي يُسوّغ بدلاً من أن يغير سيكون مصيره مثل مصير بطل قصة «الجائزة»، ومعنى ذلك أن الراوي في هذه القصص الثلاث، لا يصرح بفكرته على نحو مباشر، إنما يترك سرده للأحداث ومواقف الشخصيات هما اللذان يعبران، وبالتالي يدخل القارىء في المشاركة في إعادة تكوين عالم القصة

والخروج بانطباعات عنها أي أن الراوي في هذه القصص – ومن ورائه الكاتب – تمكن من إقامة بنية عالم يحيل على مرجع، واقعي ويتوجه في دلالته نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارىء وضع المسألة والرؤية الكاشفة(٦١)، مع التنبيه إلى أن هذه المساءلة وهذا الكشف كانا من خلال فعل القص ذاته وليس من خارجه.

وقد وجدنا أن معظم الشخصيات التي روى عنها الراوي «شامل المعرفة» معرضة إلى النجاح أو الاخفاق في المهمة التي تقوم بها، فإذا كانت هذه الشخصية قادرة على توضيح رؤيتها ومتجاوبه مع الأحداث ومنفعلة بها، وقادرة على تجاوز العقبات التي تعيق طريقها، فإن النجاح يكون حليفها، أما إذا كانت غير قادرة على كل ذلك، فإن الاخفاق سيكون مآلها.

والراوي في هذه القصص لم يرو الأحداث في تطورها الخطي، كما رأينا ذلك في القسم الأول من دراستنا، إنما أصبح السرد يخضع إلى انكسارات في الزمن، فالراوي يسرد موقفاً ثم ينتقل إلى موقف آخر، ثم يعود إلى البداية، وهو ما نراه على سبيل المثال – في قصة «صحراء أبداً» فالراوي عاد إلى سرد لحظات مضى عليها أكثر من عشر سنوات (٦٢) في حياة شخصية بطل القصة، وأخذ الماضي، في هذه الحال، صفة «المراكمة التي تضيىء اللحظة الحاضرة» (٦٣). وقد يحدث العكس وهو قيام الراوي بين النهاية، ليعود – فيما بعد – إلى بداية أحداث القصة. فقصة «الصداقة» – مثلاً – تبدأ من اللحظة التي امتنعت فيها (دنيا) عن السماح للممرضة الفرنسية تضميد جراحها (٦٤)، وهي اللحظة، التي إن حاولنا ترتيب أحداثها ترتيباً خطياً، نجدها تأتي في المرتبة الأخيرة من تطور أحداث القصة ، ثم ينتقل الراوي، بعد إبراز هذه اللحظة، إلى الحديث عن الحرب التي سببت جروحاً خطيرة لـ (دنيا)، ثم ينتقل – مرة أخرى – إلى لقاء (دنيا) بصديقتها (مونيك) (٦٥) والعلاقة التي ربطت بينهما، وفي الأخير، يعود إلى ما بدأ به وهو الحديث عن السبب المباشر الذي أدى إلى أن تصاب (دنيا) بجروح (٦٦) مما أدى إلى أن «تكسر الصياغة حركة توالي الزمن بهدف دلالي» (٦٧) توخاه الكاتب في قصته.

وهناك نقطة أخرى، يتوضح لنا فيها اختلاف دور الراوي في القسم الثاني عنه في القسم الأول، وهو الحوار الموجود في القسمين، وما لاحظناه بوضوح، هو أن الحوار كان موجوداً في القسم الثاني أكثر منه في القسم الأول، لأن الراوي أفسح المجال لشخصياته للتعبير عن حالاتها المتعددة في حركة الأحداث. أما إذا نظرنا إلى طبيعة الحوار – وهو الأهم – فإننا نجد فرقاً شاسعاً، فالحوار في القسم الأول كان عبارة عن سرد مباشر للأحداث يمكن أن يقوم به الراوي دونما حاجة إلى الاتيان به على لسان الشخصيات، ولكنه (الحوار) أصبح، في القسم الثاني، معبراً عن الشخصية وكاشفاً عن جانب من جوانبها. أي أن الحوار – في القسم الثاني – عبر عن نوع من حيادية الراوي بما أتاح لشخصياته التعبير عن وجهة نظرها، وإن لم يخرجها من إطارها كرا وشامل المعرفة، لأن ارتباطها به ظل موجوداً على هذا النحو أو ذاك.

وهو كامن في توضيح الراوي سقوط شخصياته أو نجاحها فيما اعترضها من

عقبات، بمعنى أن الراوي يجعل نفسه مخلّصاً للشخصيات أو كاشفاً عنها، عن طريق السرد، وهو المفصل الذي يمكننا إخراج الراوي من شخصية إلى راو شامل المعرفة، وخير دليل على ذلك، هذا المقطع الذي ينهي به (مصطفى نطور) قصته «دخل المدير بقامته العريضة ونظارته السوداء.. تفحص كل الكتاب المنهمكين في أعمالهم الحقيقية والمصطنعة

... تقدم نحو "العمري" خطوات وقال:

– أربع ساعات ولم تنجز التقرير بعد؟

– سأنجزه حالاً.

– ماذا كنت تفعل؟ أتظن أن وقتي يسمح بانتظارك» (٦٨)، ثم يخبر المدير – بعد هنيهة – «العمري» بإحالته على مجلس التأديب بسبب تهاونه في أداء عمله. وعلى الرغم من السقوط الذي لحق ببطل قصة (الجائزة)، فالراوي لا يتمالك نفسه عند هذه الدرجة، بل يتجاوزها إلى آخر مرحلة بقوله سرداً: «مجلس التأديب... اخترقت الكلمة مسمعيه كانفجار مروع «تراقصت دوائر ألوان أمام عينيه .... تحرك صفير مفجر في رأسه فضغطه بيديه، ولم يعد يسمع شيئاً» (٦٩) مبدياً رؤيته الكلية في السقوط. ومن هنا جاء تقسيمنا إلى طرق تمظهر الراوي شامل المعرفة، الذي يمكننا أن نجمله في طريقة تعامل الراوي مع ما يروي عنه، والصور التي تنطبع في أذهاننا من جراء ذلك، فأحدهما مباشر، والآخر غير مباشر، الأول يقدم كل شيء جاهزاً للقارىء، إن لم نقل يلغي دوره حين يطلب منه أن ينفذ وصاياه ومواعظه، في حين يجعل الثاني مسافة بينه وبين ما يروى عنه، وبذلك يجعل القارىء مشاركا – إلى حد ما – في إعادة تكوين عالم القصة ومغزاه.

الهوامش

(١) مجموعة من المؤلفين ـ دراسات في القصة العربية / وقائع ندوة مكناس ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، لبنان ١٩٨٦ ص ٥٢.

(٢) حسين الواد ـ البنى القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ـ الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ ص ٦٧.

(٣) سعيد يقطين ـ القراءة والتجربة ـ دار الثقافة المغرب ١٩٨٥ ص ٢٦٣.

(٤) سمير المرزوقي، جميل شاكر ـ مدخل إلى نظرية القصة ـــ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د. ت ص ١٧٨.

(٥) أحمد رضا حوحو ـ غادة أم القرى وقصص أخرى ـ المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ١٩٨٩ ص ٢٠٦.

(٦) المصدر نفسه ص ٢١١.

(٧) يمنى العيد ـ الراوي/ الموقع والشكل ـــ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان ١٩٨٦ ص ٧.

(٨) أحمد رضا حوحو ص ٢٠٧

(٩) المصدر نفسه ص ٢٠٥.

(١٠) و(١١) المصدر نفسه ص ٢٠٥.

(١٢) محمد الصالح الصديق وفاضل المسعودي ـــ صور من البطولة ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـــ الكتاب الماسي، مصر د. ت ص ٢٩.

(١٣) و(١٤) و(١٥) و(١٦) المصدر نفسه ص ٥١.

(١٧) و(١٨) المصدر نفسه ص ٥٢.

(١٩) أبو العيد دودو ـــ بحيرة الزيتون ـ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط٢

ص ١٢٨.
(٢٠) المصـــدر نفســـه ص ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢.
(٢١) و(٢٢) و(٢٣) المصـدر نفســه ص ١٣٣
(٢٤) المصدر نفسه ص ١٣٦.
(٢٥) المصدر نفسه ص ١٣٩.
(٢٦) المصدر نفسه ص ١٤٠.
(٢٧) و(٢٨) و(٢٩) المصـدر نفســه ص ١٣٣.
(٣٠) المصدر نفسه ص ١٣٤.
(٣١) المصدر نفسه ص ١٣٦.
(٣٢) موسى بن جـدو ـ المنديل الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦ ص ١٦.
(٣٣) و(٣٤) المصدر نفسه ص ١٧.
(٣٥) و(٣٦) و(٣٧) المصدر نفسه ص ١٦.
(٣٨) و(٣٩) و(٤٠) و(٤١) المصـــدر نفسه ص ١٨.
(٤٢) نـورة سعــدي ــ أقبيــة المدينـة الهاربة ــ المؤسسـة الـوطنيـة للكتـاب، الجزائر ١٩٨٩ ص ٦٨.
(٤٣) المصدر نفسه ص ٦٩.
(٤٤) و(٤٥) و(٤٦) و(٤٧) و(٤٨) المصدر نفسه ص ٧١.
(٤٩) المصدر نفسه ص ٧٠.
(٥٠) المصدر نفسه ص ٦٩ ـ ٧٠.
(٥١) يمنى العيد ص ١٥٩.
(٥٢) المرجع نفسه ص ٧٩.
(٥٣) أبو العيد دودو ص ١٣٨.
(٥٤) يمنى العيد ص ٨٣.
(٥٥) الطاهـر وطار ــ دخان مـن قلبي ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط٢ ـ ١٩٨٢ ص ٤٣.
(٥٦) مصطفى نطور ـ مـن فيض الرحلة ــ المؤسســة الـوطنيـة للكتـاب، الجزائر ١٩٨٦ ص ١٤.
(٥٧) عبد الحميـد بن هـدوقة ــ الأشعة السبعـــة ــ الشركـة الـــوطنيـــة للنشر والتوزيع، الجزائر ط٢ ـ ١٩٨٢ ص ٦٧.
(٥٨) الطاهر وطار ص ٣٨.
(٥٩) مصطفى نطور ص ٩.
(٦٠) المصدر نفسه ص ١٠.
(٦١) يمنى العيد ص ٤٤.
(٦٢) الطاهر وطار ٣٨ ـ ٣٩.
(٦٣) مجمـوعـة مـــن المؤلفين (مـرجـع سابق) ص ٤٤.
(٦٤) عبد الحميد بن هدوقة ص ٦١.
(٦٥) المصدر نفسه ص ٦٣.
(٦٦) المصدر نفسه ص ٦٩.
(٦٧) يمنى العيد ص ١٦٩.
(٦٨) و(٦٩) مصطفى نطور ص ١٤.

مشاركة اتحاد الكتاب الجزائريين في
أكاديمية باكستان للأدب حول الأدب والديمقراطية

الأدب والديمقراطية

الجزائر كمثال

بقلم: أحمد منوّر - الجزائر

إن الديمقراطية حتى وإن كانت قديمة ترجع إلى النموذج اليوناني والروماني القديم، إلا أننا حين نستعمل في حديثنا اليومي لفظ «الديمقراطية» فانه غالبا ما يتبادر إلى ذهننا، أول ما يتبادر، ذلك النظام الاجتماعي والسياسي المطبق في أروبا وأمريكا الشمالية، الذي نشأ وتطور في القرون الثلاثة الأخيرة، وطبع بطابع الفلسفة الليبرالية الأروبية الحديثة، التي تنطلق أساسا من حرية الفرد، ومن ثمة حرية التجارة والمنافسة، وتقديس الملكية الخاصة.

ويستمد هذا النظام قوته، ويمارس إغراءه من خلال نموذجه المطبق في البلدان السابقة الذكر، ويقدمه اليوم النظام العالمي الجديد، الذي هو أيضا من صنع أروبا وأمريكا كشيء لا بديل عنه لكل شعوب العالم، من أجل التقدم والرفاهية واحترام حقوق الإنسان، لا سيما بعد فشل النموذج الاشتراكي، وانهيار معظم الأنظمة الشيوعية، وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي السابق، ويزيد من إغراء هذه السلعة «المصنعة» في أروبا وأميركا، ما تتمتع به هذه البلدان من تقدم اجتماعي، وازدهار اقتصادي، وحرية تعبير لا حدود لها. ويروج لهذه السلعة من جهة أخرى مثقفو العالم الثالث بشكل خاص، والمتنورون فيه بوجه عام، حيث تكتسي الديمقراطية لديهم بريقا خاصا، وجاذبية لا تقاوم، فهم ينظرون إليها على أنها الحل السحري الأمثل لكثير مما يعني منه عالمهم المتخلف، وقد زادتهم قناعة بضرورة تطبيقها محليا تلك التجارب المريرة التي عرفتها بلدانهم، ولا سيما في العقود الأخيرة التي حصلت فيها أغلب بلدان إفريقيا وآسيا على استقلالها السياسي، من أشكال الدكتاتوريات الوطنية المختلفة، التي تتراوح بين شكل الاستبداد الإقطاعي المتخلف، والحكم العسكري المتسلط، الذي يتخفى عادة تحت ستار زعامة شعبوية ديماغوجية منافقة، ويتغنى بعدالة اجتماعية موهومة، وقد كان المثقفون هم المستهدفون دوما أكثر من غيرهم، من طرف تلك الدكتاتوريات، التي لا تحتمل وجود الرأي الآخر ولا تقبل بأي نوع من أنواع المعارضة مهما كانت ضعيفة، أو مسالمة، أو حسنة النية.

والواقع أنه من الناحية المبدئية، لا أحد يستطيع أن ينكر ما في الديمقراطية الغربية من جوانب عديدة مغرية وجميلة، لأنها فعلا تتيح للفرد حرية التعبير، وحرية المعتقد، وحرية العبادة، وحق اختيار حكامه وممثليه في مختلف هيئات الحكم ودواليب الدولة، لكن من الناحية العملية هناك الكثير من الانتقادات التي توجه إلى الديمقراطية الغربية بشكلها المطبق حاليا، من داخلها، وهي انتقادات جوهرية لا تتعلق بالشكل وحده ولكن تتعلق بالمبادىء والأسس التي تقوم عليها الديمقراطية وتتعلق بمدى صحة تمتع الفرد بالحق في التعبير، ومدى حريته في الاختيار أو التغيير، بحيث يؤدي التحليل في النهاية إلى خلاصة مفادها أن فكرة الديمقراطية التي يقال عنها إنها من صنع المجتمع بكل طبقاته، ليس في الواقع إلا وهما وخدعة كبيرة، وإنما هي في حقيقتها نظام نخبة، تتحكم فيه طبقة من السياسيين وأصحاب المصالح، عن طريق المال، ووسائل الاعلام، ولا تشارك فيه الطبقات والفئات الاجتماعية الأخرى إلا بشكل ظاهري مغشوش وعديم الفاعلية. وعلى أية حال، فليس هذا موضوعنا، فتتبع عيوب الديمقراطية الغربية ونقائصها مهمة قام ويقوم بها أناس من داخل الأنظمة الديمقراطية الغربية نفسها(١).

غير أنه من حقنا أن نطرح بعض الأسئلة الهامة التي تفيدنا كثيرا حين نفكر في معالجة موضوع الديمقراطية خارج الرقعة الأوروبية ـ الأمريكية، كأن نطرح السؤال التالي مثلا حول علاقة الديمقراطية بمسألة التقدم الاجتماعي والازدهار الاقتصادي الذي يعرفه الغرب، فنقول: هل الديمقراطية هي التي صنعت تقدم الغرب وازدهاره

الاقتصادي، أم أن التقدم الاقتصادي والاجتماعي هو الذي صنع ديمقراطيته؟ وفي كلا الحالين يبقى تقديم الدليل المقنع على أن هذه صنعت هذا أو العكس أمرا مشكوكا في جديته، لا سيما أن الأمثلة العديدة المتوفرة لدينا تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن المسألة ليست اتوماتيكية ولا حتمية، فإلى عهد قريب كانت هناك بلدان أروبية متقدمة صناعيا، ولم تكن ديمقراطية، مثل ألمانيا وإيطاليا، وهناك بلدان أخرى عريقة في التقاليد الديمقراطية ولم تصنع المعجزات الاقتصادية، وتشهد اليوم بعض بلدان آسيا ازدهارا اقتصاديا كبيرا دون أن يوازيه نظام سياسي ديمقراطي. ثم إننا، من الناحية التاريخية، نعرف أن الكثير من البلدان المتقدمة، لا سيما منها البلدان الاستعمارية التقليدية، قد بنت نهضتها الصناعية، وازدهارها الاقتصادي عن طريق نهب ثروات الشعوب المستضعفة في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. مما يعني أن لا علاقة حتمية بين الديمقراطية والازدهار الاقتصادي.

لكن، هل يعني هذا، من جهة أخرى، أن الديمقراطية هي حاجة كمالية ولا أهمية لها ولا ضرورة بالنسبة للبلدان المتخلفة، لأن الجائع أو المريض لا يحتاج للديمقراطية بقدر حاجته إلى الخبز أو الدواء؟لقد استغلت هذه الحجة أبشع استغلال من طرف الأنظمة الشمولية، اليمينية واليسارية على السواء، لتكمِّم بها الأفواه، وتسلب الإنسان حريته، دون أن تسد حاجته فعلا من الغذاء والدواء. إن الديمقراطية لا تغني عن الخبز، هذا صحيح، ولكن لا يمكن بأية حالة من الأحوال أن يتخذ الخبز حجة ليُحرم الإنسان من حقه في الحرية والكرامة. والمشكلة ليست في نظرنا هي مسألة خيار بين الديمقراطية أو الخبز، فكلاهما ضروري لحفظ حياة الإنسان من جهة، وحفظ كرامته من جهة ثانية، ولكن المشكلة في تطبيق الديمقراطية بطريقة سليمة وصحيحة، أو بطريقة آلية وشكلية، فارغة المحتوى. تلك هي المشكلة. ولكي تكون ديمقراطية سليمة وصحيحة ينبغي أن تراعي بعض الشروط الأساسية التي يمكن أن نلخصها في نقطتين أساسيتين وهما:

أولا: أن تكون ديمقراطية عادلة تحقق الغرض الأصلي منها، وهو منح الإنسان حريته كاملة غير منقوصة، في التعبير عن آرائه، وفي الاختيار الحر لحكامه وممثليه، بعيدا عن أي ضغط، أو قهر.

ثانيا: أن تراعي القيم الاجتماعية، والاخلاقية، والدينية للمجتمع المنقولة إليه، بحيث تكون منغرسة في تربته، متوافقة مع قيمه ومعتقداته، وتشكل معها وحدة منسجمة ومتكاملة.

إن الدلائل المتوفرة لدينا اليوم، تشير إلى أن فشل العديد من التجارب الديمقراطية في العالم الثالث تعود إلى الاختلال المسجل في هذين الشرطين الأساسيين. لقد نقلت الديمقراطية، بشكليها الغربي الرأسمالي، والشرقي الأوروبي الاشتراكي، وطبقت بشكل آلي مرتجل، دون أية مراعاة لشروط نقل تلك النماذج من حيث الزمان والمكان والإنسان، تماما مثل ما تستورد السلع الاستهلاكية، أو تسلم المصانع جاهزة (CLES EN MAIN)، حسب التعبير الشائع، على أنها نقل للتكنولوجيا، فكانت النتيجة الفشل الذريع في نقل النظام السياسي، وفي نقل التكنولوجيا على السواء.

وحتى لا يتشعب بنا الموضوع، وننساق وراء الحديث عن الديمقراطية وننسى الأدب، وهو الشق الثاني من موضوع هذه الندوة، سوف أقصر حديثي على التجربة الجزائرية في مجال الديمقراطية، ومن ثمة نحاول تلمس العلاقة بين هذه التجربة وبين الأدب، واضعين نصب أعيننا دائما مسألة التوازن أو الاختلال بين التطبيق وبين الشرطين المشار إليهما آنفا. وستكون البداية من مطلع العشرينيات من القرن الحالي، حيث كانت أولى محاولات تطبيق النظام الديمقراطي، إلى يومنا هذا تقريبا، دون أن يكون عملنا تأريخا، أو تتبعا دقيقا لمختلف الظروف والملابسات أو حصر لكل الآثار الأدبية المتعلقة بموضوعنا، وإنما يكون رصدا لأكثر تلك الملابسات والظروف والنصوص الأدبية دلالة على ما نحن بصدد الخوض فيه.

إننا من أجل تحديد العلاقة بين الأدب والديمقراطية، يمكن أن ننظر إلى المسألة كما تتجلى في حالتين: الحالة الأولى وتتمثل في الجو الملائم الذي يفترض أن الديمقراطية توفره لازدهار الإنتاج الأدبي، بما تتيحه من حرية الابتكار، وتلاقح الأفكار، وتعدد الآراء. والحالة الثانية وتتمثل في الديمقراطية باعتبارها موضوعا للأدب، حيث تتخذ في هذه الحالة مظهر النقد للسلبيات التي تفرزها الديمقراطية حين تطبق بشكل سيء. وكلا من الحالتين سيكون لنا معها وقفة.

كانت المحاولة الأولى إذن، مع نهاية الحرب العالمية الأولى حين سمح للجزائريين بالقيام ببعض النشاط السياسي، ولعب ورقة الديمقراطية في إطار القوانين الفرنسية. شجع على هذا حالة الانفراج الدولي التي أعقبت الحرب الكبرى، وإعلان مبادىء ويلسون الشهيرة، التي تحدثت لأول مرة عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وأملتها أسباب سياسية داخلية، منها محاولة رد بعض الجميل لمئة وثلاثة وسبعين ألف جندي جزائري، كانوا قد شاركوا في الحرب، تحت العلم الفرنسي، وقتل وجرح منهم الآلاف، وكذا لفتة اعتراف للعمال الجزائريين المقيمين على التراب الفرنسي، الذين ضمنوا طوال الحرب استمرار دوران آلات المصانع الفرنسية، معوضين في ذلك مئات الآلاف من العمال الفرنسيين الذي جندوا في الحرب(٢).

تمثلت تلك الاجراءات في ما أصبح يعرف بقوانين ٤ فبراير ١٩١٩، وهي القوانين التي ألغت السلطات الاستعمارية بموجبها العديد من مواد القانون العنصري الجائر الذي كان يسمى بـ«قانون الأندجينا»(٣). وهناك اعتبار سياسي داخلي آخر، لعب دورا في إدخال تلك الإصلاحات السياسية، تمثل في بداية الاستعداد للاحتفال بالذكرى المئوية للاحتلال الفرنسي للجزائر، هذا الاستعداد الذي استمر التحضير له مدة عشر سنوات، واستمر الاحتفال في حد ذاته مدة عام كامل، وكان لا بد من إظهار شيء ما أمام الرأي العام العالمي، أي إظهار «ثمار الرسالة التمدينية» التي جاء بها الاستعمار الفرنسي للجزائر، كما كان يدعي.

بناء على هذه الاعتبارات سمح للجزائريين، ولأول مرة بإنشاء الأحزاب السياسية وإمكانية نشر الصحف، والمشاركة في الانتخابات المحلية، وكان لا بد من تشجيع الأدب ونشر بعض الأعمال لكتّاب من «الأهالي»، تظهر كيف أن «جمعة: Friday»(٤)، قد حفظ

الدرس، وتعلم عادات سيده المتحضرة، ولغته، وأصبح يعبر عنها عن مختلف شؤونه الخاصة والعامة. وهكذا ظهرت فجأة، وبعد أكثر من تسعين عاما من الاحتلال، ولأول مرة، أعمال أدبية باللغة الفرنسية لجزائريين(٥)، كتبت على عجل للمناسبة، ونشرت على علاتها، إذ كان لا بد من التسامح مع «جمعة» حتى يتقن القواعد أكثر، ويتمرن على أساليب التعبير تحت بصر وسمع سيده.

هكذا ظهرت في عشرية ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠ حوالي خمسة أعمال أدبية، بين شعرية وروائية. وكما هو واضح، فإن العدد ضئيل جدا، ولا يشكل عامل فخر، إذا قيس بطول فترة الاحتلال، أو بحجم الدعاية التي أحاطت بها السلطات هذا الحدث. وهو من جهة أخرى يعكس سياسة التمدرس التي كانت متبعة من قبل الاستعمار تجاه الأهالي، إذ لا يمكن خلق كتاب هكذا من العدم. ففي سنة ١٩٢٠ كان عدد التلاميذ المتمدرسين من الجزائريين ٤١٢٤٠ تلميذا في التعليم الابتدائي (٦)، وبلغ عددهم سنة ١٩٢٦ حوالي ٦٠,٠٠٠ تلميذ من مجموع ٩٠٠,٠٠٠ طفل كانوا في سن التمدرس (٧). وفي التعليم الثانوي لم يكن عدد التلاميذ يتجاوز ٤٤٥ تلميذا، وفي الجامعة كان عدد الطلاب الجزائريين ٤٧ طالبا من مجموع ألفي طالب من أبناء المعمرين الأوروبيين(٨).

ولأن الكتاب الذين نشرت أعمالهم، من أبناء البلد الأصليين، قد اختيروا بعناية متناهية، وهم قبل كل شيء نتاج المدرسة الفرنسية، وينتمون في معظمهم إلى أبناء الذوات، والمتعاونين مع الإدارة الاستعمارية، ممن أحوالهم ميسرة، لذلك كانوا يشيدون صراحة، وبلا تحفظ، بفضل الاستعمار على البلد، ويظهرون إعجابهم بالثقافة والحضارة الفرنسيتين، إلا أن القضايا التي عبروا عنها بالرغم من كل ذلك، عكست، ولو عن غير قصد أحيانا، العديد من الإشكالات المعقدة التي كانت تطرحها تلك الثقافة والحضارة الغربية الليبرالية، التي هي من بعض وجوهها ترجمة عملية لمفهوم الديمقراطية بالمعنى الغربي، بالنسبة للمجتمع الجزائري المسلم، ومن أهم تلك الإشكالات التي كونت الهاجس الرئيسي في تلك الأعمال الأدبية، مسألة حرية تعاطي الخمور ولعب القمار، وهي عادات تشكل جزء من الحياة اليومية العادية للفرنسيين، أدخلوها معهم عند احتلالهم للجزائر وصارت شيئا مباحا لا يعاقب عليه القانون، وكذا تسامحهم في تعاطي الدعارة، وبعض المخدرات مثل الحشيش، باعتبارها أمورا شخصية، تتعلق بحرية الفرد في المجتمع، في حين تعد هذه الأشياء من المحرمات في الشريعة الإسلامية، وتلزم إقامة الحد عليها. حتى وإن لم ينظر هؤلاء الكتاب إلى المسألة من وجهة النظر الدينية، وإنما أولوا عنايتهم بتصوير آثارها المدمرة على الأسرة في الواقع الاجتماعي. هذا ما حاولت أن تعبر عنه أول رواية جزائرية كتبت باللغة الفرنسية، وهي رواية:

«زهراء زوجة المنجمي: Zohra, la femme du mineur» (١٩٢٥) لعبد القادر حاج حمو (٩). فقد كان بطلها، وهو عامل جزائري يعمل في مناجم الفحم، يعيش مع زوجته عيشة راضيةقانعة، رغم فارق الأجر بينه وبين العامل الأوروبي، وما إن خالط مجتمع المدينة، وعاقر الخمرة مع رفاقه من

العمال الأوربيين، حتى تدهور حاله، وأهمل زوجته، وترك الصلاة، وانتهى به الأمر إلى السجن، متهما بارتكاب جريمة قتل لم يقترفها.

وكذلك عالجت رواية «مامون: Ma-moun» (١٩٢٨) لشكري خوجا (١٠) موضوع الخمرة ونتائجها المدمرة على حياة بطله، الذي جاء إلى العاصمة طالبا، وانتهت حياته، بعد مخالطة المجتمع المديني الأروبي، بالمرض والموت نتيجة الشرب والسهر ولعب القمار.

وشكل هذا الموضوع نفسه انشغال رجال المسرح، حين عالجوه في العديد من المسرحيات، اشتهرت منها مسرحيات «الشفاء بعد المنع» (١٩٢٣)، و«خديعة الغرام» و«بديع» (١٩٢٤)، و(١١)، لمحمد المنصالي، ومسرحية «عنتر الحشايشي» (١٩٣٠)، لعلي سلالي (١٢).

والشيء المؤكد أن موضوع معاقرة الخمر، وتعاطي الحشيش، ولعب القمار، لم يكن أبدا مجرد «موضة» أدبية لدى كتاب العشرينيات، ولكنه كان هاجسا اجتماعيا، تحركه انشغالات وتساؤلات فكرية وسياسية، إذا لم نقل حيرة وأزمة ضمير، عن الحدود الفاصلة بين المحرم والمباح في الدين وفي القانون المدني هذه الانشغالات والتساؤلات إلى ما يشبه الحيرة أو أزمة الضمير، حينما طرحت مسألة حصول بعض الجزائريين على صفة «المواطنة الفرنسية La citoyen-nete francaise» فكان السؤال المحير لدى الكتاب، ولدى الأنتليجانسيا الجزائرية بشكل عام، هو: كيف يمكن للفرد أن يصبح فرنسيا، مع ما يترتب على ذلك من تبعات والتزامات، والبقاء في ذات الوقت عربيا مسلما؟ هذا ما حاولت أن تعبر عنه عدة روايات، كان أهمها رواية:

«العلج أسير بربروسيا El-Euldj, captif des barbaresques» (١٩٢٩)، حتى وإن عبرت عن المشكلة بشكل رمزي ومعقد بعض الشيء(١٣).

كان لا بد أيضا من تجسيد ذلك الانفتاح السياسي الذي أشرنا إليه في الأول، بإعطاء الجزائريين فرصة المشاركة في اختيار ممثليهم في المجالس المحلية المنتخبة، حيث إن أكبر مظاهر تطبيق الديمقراطية عام ١٩١٩، بمثابة المحك الذي اختبر على أساسه مدى صدق النوايا الاستعمارية في تطبيق الديمقراطية، فكانت النتيجة مذهلة بالنسبة للمستعمرين حين حصل الأمير خالد على الأغلبية الساحقة من أصوات مواطنيه(١٤)، وجاءت الجرعة أقوى مما تحتمله حلق ديمقراطية المحتلين، لذلك قامت القلاقل حول شخص الأمير، وحرم من حق الترشح في انتخابات ١٩٢٢، ولفقت له تهمة التآمر على أمن البلد، لأنه قدم عريضة للرئيس الأمريكي ويلسون سنة ١٩١٩، أثناء توقيع اتفاقات «فيرساي»، يطلب فيها منه تدخل القوى الكبرى لفرض تقرير المصير بالنسبة للشعب الجزائري(١٥)، وقد اضطهد بعد ذلك وسجن، ثم نفي ليموت سنة ١٩٣٦ بعيدا عن بلده.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن الديمقراطية هذه التي طبقت بالجزائر بعد ١٩١٩ كانت في واقع الأمر محكومة بعدة عوامل تجعل منها ديمقراطية عرجاء، من ذلك: أولا، أن الانتخابات لم تكن تجري إلا في المناطق الشمالية من البلاد، أي حيث توجد الجالية الأوروبية، أما مناطق الجنوب الصحراوية فكانت طوال فترة الاحتلال تحت الحكم

العسكري المباشر، ولم يكن للسكان فيها أي مجال لأي نوع من التعبير الحر عن أنفسهم.

ثانيا: كان حق الترشح والتصويت مشروطا بالملكية، أو الوظيفة في الجهاز الإداري، أو الخدمة في الجيش الفرنسي، فمن لا تتوفر فيه هذه الشروط، لا يحق له أن ينتخب أويُنتخب، فإذا وضعنا في الحسبانَ أن أكثر من ٩٠ بالمائة من الجزائريين كانوا يعيشون على الزراعة، وكان معظمهم لا يملكون شيئا، بسبب سياسة العقاب الجماعي الذي كانت تطبقه سلطات الاحتلال عقب كل ثورة من ثورات الفلاحين الكثيرة في القرن التاسع عشر، بحجز الأراضي، وتهجير الفلاحين من أراضيهم، وحجزها عندما يعجزون عن دفع الضرائب، استنتجنا أن معظم الجزائريين كانوا محرومين من حق التصويت. ويكفي أن نشير هنا على سبيل المثال لا الحصر أنه عقب إخماد ثورة المقراني سنة ١٨٧١، انتزعت سلطات الاحتلال من الأهالي، كإجراء عقابي، من مجموعة إجراءات عقابية أخرى، ما يقارب ٤٥٠ ألف هكتار من الأراضي الزراعية(١٦)، وهذا ما يفسر كيف أنه لم يكن يملك حق التصويت إلا حوالي ٤٠٠ ألف جزائري من حوالي ستة ملايين من السكان(١٧).

ثالثا: منذ اليوم الأول الذي فكرت فيه سلطات الاحتلال تطبيق بعض مبادىء الديمقراطية، فكرت في أن تجعل منها «ديمقراطية مكيفة: Democratie con-ditionnee» ومفصلة على المقاس، بحيث كان لا يحق للجزائريين، مهما كان عددهم، أن يحتلوا أكثر من ثلث المقاعد في البلديات، وأقل من الثلث في «مجلس النيابات»، وكمثل على ذلك كان «مجلس النيابات»، أو ما يمكن أن يسمى بـ «البرلمان الجزائري» يتشكل على النحو التالي: ممثلو الإدارة ٢٤ عضوا، ممثلو المستوطنين الأوربيين ٢٤ عضوا، وممثلو الأهالي الجزائريين ٢١ عضوا فقط(١٨)، وهو بهذه التركيبة يجعل حصول الأهالي على الأغلبية في أي تصويت، أمرا مستحيلا، كما هو واضح.

من هنا يتضح لنا كيف أنها كانت ديمقراطية مجحفة، وعنصرية، وطبقية، وكان من العسير على المواطن الجزائري أن يثق في نظام يتصف بهذه الصفات. إذ كيف له أن يرحب مثلا بفلسفة تقول له إن قيمتك كإنسان مرتبطة بما تملك، فإذا كنت لا تملك شيئا فأنت لا تساوي شيئا، وهو الذي تعلم أول ما تعلم من مبادىء الإسلام أن لا فضل لعربي على عجمي، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، والعمل الصالح، فكيف يلائم في ذهنه بين هذا المعيار النابع من ثقافته الدينية وبين ذلك المعيار الوارد عليه من «ديمقراطية الأوربيين»؟

يضاف إلى هذا كله عدم المصداقية في الانتخابات التي كانت تجري لاختيار هؤلاء الممثلين، وطابع التزوير الذي كان يرافقها في كل المرات، فحتى هذا الثلث أو الربع من الممثلين، لم يكن يمثل الشعب حقا، فقد كانت الإدارة تستعمل كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة، بدءا باستعمال الترغيب والترهيب، وانتهاء بالغش والتزوير في نتائج الانتخابات، لإبعاد الممثلين الفعليين للشعب عن كراسي النيابة، وتقديم عملائها والمؤتمرين بأمرها، بحيث كانوا لا يخالفون لها أمرا، حتى اشتهروا في الأوساط الشعبية باسم «بني وي، وي» لأنهم كانوا لا يجرؤون على قول كلمة

«لا». وكان أكبر دليل قدموه على عمالتهم وخضوعهم الكامل للإرادة هو مطالبتهم بإبقاء قانون «الأندجينا» الظالم، تأييدا للمستوطنين الأوربيين الذين سبقوهم في المطالبة بإبقائه ساري المفعول، بعدما كانت قوانين ٤ فبراير ١٩١٩ قد ألغت معظم بنوده، كما ذكرنا آنفا، وإلا كيف يطالب هؤلاء، لو كانوا ممثلين حقيقيين لشعبهم، بإبقاء قانون عنصري ظالم ومهين للكرامة الإنسانية يتحكم في رقابهم ورقاب من يزعمون أنهم يمثلونهم(١٩).

وقد اشتهرت مسرحية كوميدية في مطلع الثلاثينيات تحمل هذا الاسم، أي «بن وي وي»(٢٠)، كتبها محي الدين باشتارزي، أحد رواد المسرح الجزائري، سخر فيها من هذا النوع من النواب المزيفين، وتعرض بسببها إلى المضايقات البوليسية، وإلى التضييق عليه لمنعه من عرضها(٢١). وبالطبع لم يكن الكاتب الوحيد الذي تناول هذا الموضوع بل لقد وجد فيه الكثير من الكتاب، ولا سيما الشعراء والمسرحيين، موضوعا ثريا للتندر والسخرية، واشتهرت مسرحية كوميدية أخرى لأحمد رضا حوحو بعنوان «النائب المحترم»(٢٢)، كشف فيها عن العديد من الممارسات التي كان يقوم بها أولئك النواب، من رشوة، واختلاس، وفضائح أخلاقية. وهناك قصائد هجائية عديدة في هذا الصدد للشعراء محمد العيد، ومفدي زكريا، وأحمد رضا حوحو يضيق المجال بذكرها، وتميز من بين هؤلاء الشعراء هذا الأخير الذي تعددت كتاباته عن النواب وتنوعت، فشملت المسرحية الساخرة، والمقالة الصحفية النارية والقصائد الكاريكاتورية التي كان يكتبها بالعامية على وزن «ديوان الصالحين»(٢٣)، وينشرها في جريدته الأسبوعية «الشعلة». وكان يسمي النواب بـ «النوائب» مستغلا في ذلك الجناس الموجود في اللغة العربية بين لفظ «النواب» و«النوائب»، ومعناها «المصائب».

الأحزاب السياسية الجزائرية التي أنشئت من جهتها كانت بالطبع على شاكلة الأحزاب السياسية الفرنسية، بحكم التقليد أولا وقبل كل شيء، وبحكم القانون ثانيا، الذي يحدد مسبقا شروطا ومقاييس عامة لا يمكن لأي حزب أن يكتسب صفة الشرعية إلا بالتزامه بها. وكان أول حزب جزائري ظهر إلى الوجود هو «نجم شمال إفريقيا»، الذي تأسس سنة ١٩٢٤ على التراث الفرنسي نفسه، ويتكون من العمال الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا أساسا، وعمال شمال إفريقيا بصفة عامة. ولأنه نابع أصلا من الأوساط العمالية، فقد حاول الحزب الشيوعي الفرنسي احتواءه، وضمه تحت جناحه،عن طريق تبنيه والدفاع عنه(٢٤)، غير أنه كانت هناك خلافات جوهرية بين الحزبين تتمثل بشكل خاص في نقطتين أساسيتين، الأولى هي موضوع استقلال الجزائر عن فرنسا الذي جعله «النجم» من الأولويات في برنامجه السياسي، في حين كان الحزب الشيوعي الفرنسي يرى أن طرح هذا الموضوع سابق لأوانه لأن الشعب الجزائري، حسب تصوره، لم ينضج بما فيه الكفاية ليحكم نفسه بنفسه من جهة، ولأن استقلال الجزائر سيأتي بصفة أوتوماتيكية عند انتصار الأممية الشيوعية على الأمبريالية في العالم من جهة أخرى(٢٥). ونقطة

الخلاف الثانية بين الحزبين تتعلق بموضوع المقومات الأساسية لشخصية الشعب الجزائري ويأتي في مقدمتها اللغة العربية والدين الإسلامي، والخلاف كان أساسا حول نظرة الحزبين إلى الدين، فقد كان السيد مصالي الحاج يؤكد على أهمية الدين الإسلامي بالنسبة للشعب الجزائري ويقول عنه «لقد صمد شعب شمال إفريقيا أمام تأثير المبشرين (المسيحيين)، والفضل يرجع في ذلك إلى الدين الإسلامي»، ومن ثمة راح يؤكد على ضرورة «الرجوع إلى الحضارة العربية الإسلامية، والتمسك بها، وعلى وحدة الشعوب العربية الإسلامية(٢٦)، في حين كان الحزب الشيوعي الفرنسي ينظر إلى الإسلام، انطلاقا من نظرته الدوغماتية إلى الأديان عموما بأنها، كما عبر عنها ماركس، «أفيون الشعوب».

ونتيجة لهذه الخلافات الجوهرية راح حزب «نجم شمال إفريقيا» يبتعد شيئا فشيئا عن الحزب الشيوعي الفرنسي، إلى أن استقل عنه تماما، وأعلنت القطيعة بينهما بصفة علنية في مؤتمر بروكسال لمناهضة الاستعمار، سنة ١٩٢٧، حيث اتضحت الهوة التي تفصل بينهما في النظرة والتحليل بما لا يقبل بأية مصالح ممكنة(٢٧)، وفي أول فرصة أتيحت لليسار الفرنسي للوصول إلى سدة الحكم، أصدرت حكومة «ليون بلوم» سنة ١٩٣٧ قرارا يقضي بحل حزب «نجم شمال إفريقيا»، واعتبرت نشاطه خطرا على الشعب، واتهمته بالتعامل مع الفاشية والنازية(٢٨). ونفس الحكومة اليسارية كانت قد رفضت في سنة ١٩٣٦، نزولا عند رغبة المستوطنين الأوروبيين، مطلب حزب «فيدرالية المنتخبين الجزائريين» بمنح المثقفين الجزائريين والضباط الذين خدموا في الجيش الفرنسي حق المواطنية الفرنسية، والتصويت في الانتخابات التي تجري في البلاد، دون أن يتخلوا عن دينهم الإسلامي، وهو الشيء الذي ولد لدى زعماء هذا الحزب شعورا قويا بالخيبة، ورد فعل جعلهم يغيرون نظرتهم في مسألة «الاندماج»، ليطالبوا بحق الاستقلال الداخلي(٢٩).

وإذا عدنا إلى ما أنتجته هذه الفترة من إبداع أدبي وفني، فإننا نجد المسرح أكثر نشاطا وحضورا في الحياة اليومية، منذ العشرينيات حتى السنوات الأولى من الخمسينيات، ولا سيما ذلك النشاط المسرحي الذي قاده منذ سنة ١٩٢٦ الثلاث المعروف: محي الدين باشتارزي، وسلالي علي المشهور بـ (علالو)، ورشيد الفلسطيني، ويتميز بكونه مسرحا ذا طابع شعبي، كوميدي في معظمه حيث كان يستقي موضوعاته في الغالب من الموروث الشعبي، ويستعمل اللهجة العامية في الحوار، ويبدو أن هذه العوامل مجتمعة، بالإضافة إلى ارتفاع نسبة الأمية التي جعلت من المسرح الفن الوحيد الذي كان في متناول الجمهور العريض، هي التي كانت من وراء ذلك النجاح الكبير الذي حققته الحركة المسرحية، ورغم أن موضوعاته كانت في الغالب بعيدة عن السياسة، فإن السلطات كانت تفرض عليه رقابة صارمة، بإخضاع العروض للرقابة المباشرة، والتضييق على الفرق التمثيلية في تنقلاتها عبر المدن والقرى، كما سبق أن ذكرنا، ويكفي أن توجد في عروضها بعض التلميحات السياسية، أو بعض النقد للسلطة، لتتخذ الإجراءات العقابية

ضدها، وقد يكون مجرد حضور بعض الشخصيات الوطنية ذات الوزن السياسي لتلك العروض، كافيا لجعل مسؤولي الفرقة محل شك ومساءلة من قبل السلطات(٣٠).

أما الشعر فكان يسجل حضوره بشكل خاص في التجمعات الثقافية والمناسبات الدينية التي كانت تحييها «جمعية العلماء المسلمين»، وكان يشكل النوع الأدبي الأول من حيث الحضور، نظرا للموروث الثقافي العربي العريق الذي ينتمي إليه في هذا المجال من جهة، ونظرا لطابعه الإلقائي المباشر الذي يتيح للشعراء فرصة إلهاب المشاعر القومية، وإثارة العواطف الدينية من جهة أخرى، وقد كان محمد العيد آل خليفة «أمير» شعراء الجزائر بلا منازع، وكان له حضور دائم في المناسبات، وله قصائد كثيرة سجل فيها مواقفه، التي كانت تعكس في الغالب مواقف «جمعية العلماء» في مختلف قضايا الأمة، ومنها حقوق الشعب في الحرية والديمقراطية.

ولم تسجل الرواية إلا حضورا ضعيفا طيلة الفترة الممتدة من سنة ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢. إذ قل حضور هذا النوع الأدبي بشكل ملحوظ بعد سنة ١٩٣٠، فلم تصدر إلا روايات قليلة تعد على أصابع اليد، وكانت متخلفة في طروحاتها عن التطورات السياسية، إذ ظلت طيلة عقدين من الزمن تجتر الموضوعات التقليدية التي كانت قد طرحتها الروايات الأولى في العشرينيات، لكنها عرفت بعد سنة ١٩٥٢ تطورا ملحوظا بظهور روايات محمد ديب، ومولود معمري على وجه الخصوص، التي يمكن أن نصنفها ضمن الأدب الوطني النضالي، وذلك لطابعها الاحتجاجي الواضح على تدهور الأوضاع الاجتماعية للشعب، ولا سيما أوضاع الفلاحين وسكان الريف بوجه خاص. وكانت تشير بشكل صريح وواضح إلى المتسبب في تلك الأوضاع وتسميه بالاسم، وهو الاستعمار. علما أن هذه الروايات لم تنشر في الجزائر كمعظم الروايات السابقة، ولكنها نشرت في فرنسا، وفي دور نشر محددة ولا سيما منشورات «سوي» (Les editions de seuil)، حيث وجدت تعاطفا معها من قبل مثقفي اليسار الفرنسي خاصة، والمثقفين المتنورين بوجه عام، ووجدت رواجا لدى جمهور القراء الفرنسيين، وهذا مما عجل بظهور أعمال روائية أخرى، لنفس المؤلفين المذكورين، ولمؤلفين آخرين، تعززت بهم وبأعمالهم هذه النزعة الاحتجاجية التي عرف بها الأدب الجزائري الفرنسي اللسان في فترة الخمسينيات، لتتحول مع الوقت إلى نزعة نضالية ثورية في أعمال كاتب ياسين، ومالك حداد، وآسيا جبار، في توافق مع الأحداث السياسية التي تطورت بداية من سنة ١٩٥٤ إلى كفاح مسلح دام سبع سنوات ونصف السنة.

وعندما اندلعت الثورة المسلحة لم يكن هناك مجال لأية تعددية سياسية في صفوفها، ولذلك طلبت قيادتها من الأحزاب السياسية الوطنية الانضمام إلى صفوف الثورة كأفراد لا كجماعات أو أحزاب، وكانت الحجة في ذلك أن الكفاح الثوري لا يحتمل أي صراع سياسي داخل صفوفها.

وفي مؤتمر طرابلس سنة ١٩٦٠، الذي جمع كل قيادات الثورة في الداخل والخارج، ووضعت الاستراتيجية العامة التي ستقوم عليها سياسة البلد بعد

استرجاع السيادة، وقع الاتفاق على مبدأ حكم الحزب الواحد، وذلك حسب ما جاء في قرارات المؤتمر «من أجل المحافظة على مكاسب حرب التحرير، وضمان مواصلة الثورة»(٣١). وبالفعل، تم تطبيق هذا المبدأ عندما استرجعت البلاد استقلالها الوطني، سنة ١٩٦٢، وأكد مبدأ حكم الحزب الواحد المؤتمر الأول لحزب جبهة التحرير الوطني الذي انعقد في شهر أبريل سنة ١٩٦٤، فجاء في «ميثاق الجزائر» الذي صدر عن المؤتمر المذكور، أن أية تعددية حزبية «تعد خطرا على مكاسب النضال المسلح.. وعن طريقها تتمكن قوى رأس المال والرجعية، وأعداء الشعب، من وضع اليد على السلطة الاقتصادية»(٣٢)، ويرى واضعو الميثاق «أن تعدد الأحزاب ليس في حد ذاته مقياسا للديمقراطية وللحرية(٣٣).

وبناء على هذا، وباسم الحفاظ على مكاسب الثورة، احتكر «حزب جبهة التحرير الوطني» كل نشاط سياسي، ومنعت السلطات تكوين الأحزاب، حتى ولو كان مؤسسوها من قادة الثورة، ووجه الاقتصاد نحو التخطيط المركزي والمراقبة الكاملة للدولة، على غرار النموذج الاشتراكي في شرق أوروبا، حتى وإن لم يكن معترفا بهذا في الخطابات الرسمية، فالشائع هو أنها اشتراكية «لا شرقية ولا غربية»، وإنما هي اشتراكية محكومة بخصوصية محلية. وكان لا بد إذن من إخضاع الأدب والفن إلى مراقبة الدولة، وإشراف الحزب.

وقد عرفت السنوات الأولى من الاستقلال بعض المناقشات الفكرية على صفحات الجرائد، اشترك فيها العديد من الأدباء والمثقفين المعروفين، وأشهرها تلك المناقشة التي أثارها مقال لمصطفى الأشرف نشره سنة ١٩٦٣ في مجلة «الأزمنة الحديثة (الفرنسية): Les temps Modernes» بعنوان «مستقبل الثقافة في الجزائر»، كان له رد فعل قوي في الجزائر(٣٤)، غير أن المناقشات لم تتجه – كما يمكن أن نتوقع – نحو موضوع أي نوع من الثقافة، وفي ظل أية ديمقراطية، وكأن الأمر كان مفروغا منه من حيث المبدأ، ولكن اتجه النقاش نحو قضايا أخرى كانت السياسة، في الواقع قد فصلت فيها، مثل مسألة من هو الكاتب الجزائري؟ ولمن نكتب؟ وبأية لغة نكتب؟ أبلغة البلد (أي العربية، وكان العديد من الكتاب الذين كانوا يتناقشون لا يحسنون الكتابة فيها)، أم بلغة عدو الأمس (الاستعمار)، مع ما في ذلك من تبعية (وكان مالك حداد الوحيد الذي اعترض على الاستمرار في الكتابة باللغة الفرنسية، في حين لم ير الآخرون أي حرج في ذلك معتبرين أن اللغة مجرد وسيلة)(٣٥).

لم تعمر «جمعية الكتاب» طويلا، التي كانت قد تأسست سنة ١٩٦٤، وتفرق أعضاؤها، لا سيما الكتاب باللغة الفرنسية، وفضل معظمهم المنفى الاختياري، وكان المنفى في الغالب هو فرنسا، وكانت الأسباب في الواقع غير محددة وغير واضحة، بالرغم من أن التوجه الفكري لدى معظمهم كان توجها اشتراكيا، أي أنه كان يتفق مع توجهات البلد الاشتراكية، وهذا ما يجعل اختيارهم خارج الجزائر أمرا غير محدد وغير واضح، ولكن على العموم كانوا يشتكون من عدم توفر المناخ الديمقراطي الذي يسمح لهم بالتعبير عن أفكارهم بكل حرية.

وبالفعل، فإن الحزب والدولة كانا يسيطران كليا على كل شيء، ويحتكران كل وسائل النشر وأساسا، الإذاعة والتلفزة، والصحف، علما أن هذه الهيمنة لم تكن قوية، أو لنقل أن أجهزة الدولة لم تكن قادرة على متابعة كل ما ينشر، كما كانت تتغاضى، عن قصد، عن النقد الذي كان ينشر بين الحين والآخر، كنوع من الثقة بالنفس، من جهة، في صحة التوجهات، وإظهار سعة صدر الدولة من جهة أخرى، في تقبل النقد، في نطاق ما كان يعبر عنه بالنقد الذاتي. وفي هذا الإطار سمح بصدور وتوزيع رواية «اللاز» للطاهر وطار(١٩٧١)، وكذا بعض قصص هذا الكاتب، لا سيما ما ضمتها مجموعته «الشهداء يعودون هذا الاسبوع»، التي كانت جريئة إلى درجة كبيرة، وعنيفة في نقد أخطاء الثورة التحريرية، ونقد مرحلة ما بعد استعادة الاستقلال(٣٦).

لكن ينبغي أن نلاحظ أنه في مقابل هذا، أن الأدب في تلك الفترة، ولا سيما في فترة السبعينيات، كان يسلك في معظمه مسلكا تواطئيا مع النظام السياسي الذي كان قائما، ويلعب دورا دعائيا مجانيا، حتى وإن كان عن غير قصد أحيانا(٣٧)، فيخلق أنماطا جاهزة ثنائيةالقطب من الشخصيات الإيجابيةوالسلبية، مثل ثنائية الفلاح والإقطاعي، أو العامل والبورجوازي صاحب المصنع، أو المناضل الحزبي والبيروقراطي، أو المثقف الثوري والمثقف الرجعي، حيث يكون الفلاح والعامل والمناضل، والمثقف الثوري، بالضرورة شخصيات إيجابية في ذلك الأدب، نزيهة ونظيفة وواعية، في حين يكون مالك الأرض، وصاحب المال والعقارات، والبيروقراطي، ويلحق بهم بعض من يحملون الألقاب الدينية مثل الامام، والحاج، لا محالة شخصيات فاسدة، ومرتشية، وانتهازية ومتعفنة في تفكيرها وسلوكها، والأمثلة على هذه الأنماط كثيرة، لا سيما في ما سمي بأدب الثورة الزراعية، إلى درجة تغنينا عن ذكر بعضها. وهذا يذكرنا بقوة بأدب السلطة الذي كان سائدا في الفترة الستالينية في الاتحاد السوفياتي، مع الفارق طبعا في الزمان والمكان والذهنية.

لكنه في مطلع الثمانينات، ومع التغير الذي حدث في قمة السلطة، وقع في مجال السياسة ما سمي رسميا بـ «المراجعة»، وما سماه المحافظون بـ «التراجع»، وانعكس هذا التحول في مجال الأدب أيضا، حيث راح الأدباء يتخلصون شيئا فشيئا من تلك الموضوعات المتكررة، والأنماط الجاهزة، وراحوا يولون عناية أكثر للجانب الجمالي، الذي أهمل كثيرا في الفترة السابقة، كما صار الكتاب أكثر جرأة في نقد السلبيات التي تراكمت طوال ما يقرب من عقدين من الزمن، وتجلى هذا بشكل خاص في المجموعات القصصية التي صدرت ما بين ١٩٨٠ و١٩٨٦.

وصادف أن عاد في هذه الفترة الكاتب الروائي رشيد بوجدرة من منفاه الاختياري بفرنسا، لينشر في الجزائر روايات جديدة في شكلها الأدبي، وفي أسلوبها الحديث، وحتى في لغتها، حيث تحول من الكتابة باللغة الفرنسية إلى العربية، لكن مع ذلك لم يكن الشيء المثير في روايات هذا الكاتب هو حداثة شكلها أو أسلوبها، وإنما هو جرأتها في طرح موضوع الجنس، والحديث عنه بشكل صريح ومباشر لم يتعود عليه جمهور

القراء، حيث تتخذ لها أبطالا من المهمشين اجتماعيا، والمنحرفين سلوكيا، والمعقدين نفسيا، لتصفهم بلغة صريحة، وهم في أوضاع شاذة، ويتجلى هذا الاتجاه لديه أقوى ما يتجلى في روايته «التفكك»(٣٧)، وبجرأته تلك فسح المجال أمام كتاب آخرين أصغر منه سنا، ليكتبوا على منواله(٣٨)، نذكر منهم خاصة محمد ساري في رواية «السعير»(٣٩)، وخلاص جيلالي في روايته «رائحة الكلب» و«حمائم الشفق»(٤٠). ولم تتعرض هذه الروايات لأي منع من طرف الدولة، رغم أنها لم تستقبل استقبالا حسنا، لا سيما أنها نشرت في الفترة التي كان فيها المد الإسلامي يعرف اتساعا متزايدا في أوساط الشباب، فقد أحدثت لدى طلاب الثانويات، والجامعات ما يشبه الصدمة النفسية، بعد أن مروا بفترة من الاندهاش، وردود الفعل السلبية، ثم راحوا يعبرون صراحة عن رفضهم لهذا النوع من الأدب الإباحي، وذلك من خلال الندوات، واللقاءات الأدبية التي كانت تعقد هنا وهناك، وبحضور المؤلفين أنفسهم أحيانا، وعلى صفحات الجرائد، ثم أصبحت في وقت لاحق محل تنديد في خطب الأئمة والدعاة في المساجد، وهو ما أحدث إزاء تلك الروايات نوعا من المقاطعة، وجعلها تتكدس في المكتبات، ويعلوها الغبار، دون أن تجد من يشتريها. حتى التخفيض الذي أجرته الشركة في أثمانها، والذي وصل في بعض الأحيان إلى ٨٠ بالمائة من أسعارها لم يجد نفعا في التخلص من تلك الأكداس.

ويستنتج من كل ذلك أن النظام الجزائري، ولا سيما في عهد الانفتاح السياسي في الثمانينيات كان متسامحا إلى حد بعيد في ممارسة النقد وحرية التعبير، لا سيما إذا كان هذا النقد لا يمس السياسة بشكل مباشر، لكن إذا تعلق الأمر ببعض الموضوعات الحساسة التي لها علاقة ببعض القوى الاجتماعية أو السياسية الضاغطة في المجتمع، فإن النظام في هذه الحال يفقد رزانته المعهودة. هذا ما حدث مثلا، عندما نشر الشيخ عبد الحفيظ سلطاني سنة ١٩٧٦ كتابه «سهام الإسلام»، الذي شكك فيه في أن يعد «شهيدا» كل من التحق بصفوف الثورة المسلحة وقتل فيها (٤١)، فقد تدخل قدماء المجاهدين لدى وزير الإعلام والثقافة ليصدر أمرا بحجز الكتاب. وقبله منع الجزء الثالث من كتاب «مذكرات كفاح» لأحمد توفيق المدني، لا لشيء إلا لاحتوائه على صور الرئيس الأسبق أحمد بن بلة الذي وقع الانقلاب على حكمه في سنة ١٩٦٥. والأمر لا يختلف في مثل هذه الأمور بين أن يكون الكاتب محسوبا على التيار الديني، مثل الشيخ سلطاني، أو محسوبا على النظام نفسه مثل توفيق المدني، الذي شغل مناصب رسمية سامية، إلى أن بلغ سن التقاعد، أو محسوبا على اليسار مثل الشاعر عبد العالي رزاقي الذي حجز ديوانه الشعري «هموم مواطن يدعى عبد العال»، لأن الديوان المذكور كان يضم قصائد تنتقد المؤسسة العسكرية(٤٢).

ومع كل هذا ينبغي الاعتراف بأنه لم يحدث طوال ثلاثين عاما من حكم الحزب الواحد أن أدخل أديب السجن بسبب انتاجه الأدبي(٤٣)، وهو ما أضعف حجة الذين اختاروا المنفى بدعوى عدم وجود حرية التعبير. وقد كان كاتب ياسين مثلا، ينتقد النظام انتقادا عنيفا في تصريحاته للصحافة، وفي ندواته، وفي مسرحياته، ولكنه لم يعتقل

أبدا، ولم تمنع مسرحياته من العرض، وكان الشاعر مصطفى الغماري يتغنى بالثورة الإيرانية في مختلف المهرجانات الأدبية(٤٤)، ويهاجم العراق، والقومية العربية، ولم يتعرض، لا هو ولا شعره لأية مضايقات أو حجز، وحتى مساعي بعض السفارات العربية لدى السلطات الجزائرية من أجل أن يكف هذا الشاعر لسانه عن مهاجمة بلادها لم يستجب لها.

ولعل الاستثناء الوحيد وقع أثناء انعقاد مهرجان «محمد العيد» الشعري ببسكرة في اكتوبر ١٩٨٣ حين هاجم أحد الشعراء حزب جبهة التحرير الوطني (الحزب الحاكم)، وحدثت بلبلة حين راح يردد على أسماع الحاضرين:

أيها الحزب الوحيد،
يا قابعا فوق رؤوسنا كالفقر،
تجدد، أو تعدد، أو تبدد.(٤٥)

فاستدعى الشاعر من قبل الدرك، واستدعى معه شاعران آخران، اعتبرا بدورهما جريئين أكثر مما يجب(٤٦)، ولكنهم لم يتعرضوا، بشهادتهم هم أنفسهم، إلى أي ضغط، أو تهديد، أو إهانة. لا سيما أنه قد وقعت تدخلات من هنا وهناك، وخاصة تدخل الأمين العام لاتحاد الكتاب، الذي كان يشغل منصبا سياسيا كبيرا في الحزب، من أجل حصر القضية في حدود ضيقة، وهو ما حدث.

ربما هذا ما جعل سنوات التعددية السياسية التي جاء بها دستور ٣ فبراير ١٩٨٩ لا تأتي بشيء مثير على مستوى حرية التعبير بالنسبة للأدب، فقد تحرر قطاع الطبع والنشر من كل القيود، وتعددت المطابع ودور النشر، ولكن لم ينعكس ذلك على مستوى ما ينشر، فقد اختفت الرقابة السياسية على النشر وعوضتها رقابة من نوع آخر، نستطيع أن نسميها رقابة السوق، أو رقابة الناشرين، فهؤلاء، انطلاقا من المنطق التجاري، لا يعنيهم حرية الفكر بقدر ما يعنيهم مقدار الربح الذي يحصلون عليه من نشر هذا الكتاب أو ذاك، ومن ثمة استغل الكثير منهم تعطش جمهور الراشدين للاطلاع على بعض المسائل السياسية التي كان يمنع الخوض فيها من قبل (لا سيما ما تعلق منها ببعض أحداث الثورة المسلحة)، وكذا استغلوا إقبال الشباب على قراءة الكتب الدينية، ليغرقوا السوق بسيل من الكتب السياسية التي تعتمد على الإثارة، وعلى الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة، ومن الكتب الدينية الي يغلب عليها طابع الدردشة والتهويل، كما استغلوا أيضا فراغ الساحة من كتب الأطفال لينشروا منها كميات هائلة مشوهة شكلا ومحتوى، نقلت أو اقتبست، أو صورت على عجل من التراث العربي والعالمي، دون التفكير ولو للحظة واحدة في مسألة حقوق المؤلفين، أو في المسؤولية المعنوية عن إفساد عقول وذوق الأجيال الصاعدة من الشباب والأطفال. وهكذا وجد الأديب والمفكر نفسه، في إطار القيم المقلوبة، غير قادر على نشر إبداعه، أو أفكاره الحرة.

ونشير في الأخير إلى أن هذه الفترة نفسها، فترة الديمقراطية، أو التعددية السياسية، التي شرع في تطبيقها ابتداء من سنة ١٩٨٩، قد عرفت بدورها قبل سنتين، (أي أثناء الظروف الاستثنائية التي عاشتها وتعيشها الجزائر حتى الآن) المتابعة القضائية، والحجز في حق كتابين يحملان طابعا سياسيا، رغم أن كاتبيهما ينتميان إلى زمرة الأدباء، الأول لرشيد بوجدرة بالفرنسية، بعنوان

«فيس الحقد» والثاني لحميدة عياشي بالعربية بعنوان «الإسلاميون بين السلطة والرصاص».

****

من خلال ما سبق عرضه، يتضح كيف أن التجربة الديمقراطية في الجزائر مرت بأطوار ثلاثة، أملتها في الطور الأول ظروف، وملابسات محلية ودولية، وتمت في ظل الاستعمار بشكل سيء ومشوه، عن قصد وسبق إصرار، حيث كان هم الاستعمار هو العناية بالمظهر الخارجي لا غير، أما المحتوى فكان مجرد ديكور فارغ لا يحمل أي معنى، ولا يمثل الشعب في شيء، ومن ثمة لم تحرر تلك الديمقراطية لا الإنسان ولا الفكر ولا العدالة، وقد تحتم على الشعب أن يحمل السلاح لكي يحرر نفسه من ربقة العبودية، وفي الطور الثاني، بعد أن استعادت البلاد سيادتها الوطنية، عرفت نظاما جديدا هو نظام الديمقراطية الاجتماعية أو الشعبية، وهذه بدورها كانت أيضا تعطي أهمية كبيرة للشكل دون المحتوى، فظاهرها انتخابات واختيار حر وديمقراطي لممثلي الشعب على جميع المستويات، وباطنها كان يتم بناء على أوامر تأتي من فوق، ولا تتم إلا بمباركة السلطات، وعلى أساس الانتماء للحزب، والولاء الكامل لشخص الزعيم، والالتزام بتوجيهاته السامية، وقد اشتهرت في هذا الصدد، المادة ١٢٠ من قانون الحزب التي كانت تنص على أنه لا تسند المسؤولية في الدولة وعلى جميع المستويات إلا لمن كان ينتمي لحزب جبهة التحرير(٤٧).

إن هذا لا ينفي ، من جهة أخرى أن هذه الديمقراطية قد حققت على المستوى الاجتماعي مكاسب هامة لفائدة الفئات المحرومة في المجتمع، وحققت لها الحد الأدنى المطلوب من حقها في التعليم والصحة والعمل والسكن، لكنها خلقت من جهة أخرى أمراضا اجتماعية طفيلية عديدة، كالروتين البيروقراطي، والرشوة، والمحسوبية، والتسيب، والانتهازية، والنفاق السياسي بوجه عام، وقتلت في الإنسان حرية المبادرة الاجتهاد، والابتكار، وصادرت حقه في المعارضة والاختلاف، وهذا ما جعل الشعب يرفضها، ويثور عليها في أكتوبر ١٩٨٨.

ولئن كان الأدب عادة سباقا في نقد الممارسات الخاطئة، وفضح السلوكات المنحرفة، دون خوف، أو رضوخ للمساومات، أو الضغوطات، أو الاغراءات، فانه في حالة الأدب الجزائري لم يقم إلا نادرا بمثل هذا الدور.

أما المرحلة الأخيرة من تطبيق الديمقراطية، فهي إلى حد الآن في مرحلة مخاض عسير، وقد تميزت بعدم استقرار، بل بكثير من الفوضى، وهو ما أعطى مبررا قويا لكثير من الناس، من أصحاب النوايا الطيبة وغير الطيبة على السواء، لرفض هذه الديمقراطية، واعتبارها السبب الأول في كل ما أصاب البلد من الويلات. وعلى العموم، يعد من السابق لأوانه أن نحاول تقييم مرحلة ما زالت في طور المخاض ، كما أشرنا، سواء في مجال السياسة، أو الأدب. إنما الشيء المؤكد أن هذه التجربة في حاجة ماسة إلى مراجعة شاملة، وإلى نقاش واسع، يشمل الشكل والمحتوى، والفلسفة والمنهج، ويجيب بوضوح على كثير من القضايا العالقة والأسئلة التي ما زالت لم تجد لها جوابا شافيا حتى الآن.

١ ـ Voir par exemple L'enquete de Yves Leclerc, sur les carences et les Encoherences de la democratie occidente dans son ouvrage "la Democratie cul - de - sac", L'Etincele editeur - Canada 1993, Media 0 plus, algerie 1994.

٢ ــ عمار بوحوش «العمال الجزائريون في فرنسا»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ١٩٧٥. ص ص ٩٨ ـ ٩٩

٣ ـ قانون الأندجينا الذي كان يسمح للإدارة الاستعمارية بتوقيف ومعاقبة المواطن الجزائري، دون الرجوع إلى المؤسسات القضائية.

٤ ـ إشارة إلى تعليم « روبنسون كروزو» اللغة الانكليزية لخادمه «جمعة» في رواية دانيال ديفو الشهيرة التي تحمل الاسم ذاته.

٥ ـ Voir Jean Dejeux "La Litterature algerienne D'expression francaise". Col Que- sais- je, P.u.f. Paris 1979, p51.

٦ ـ cHristiane Achour "Abecedaires en devenir", E,D. En. A.P. Alger 1985, p195.

٧ ـ Fadhila Yahiaoui" Roman et societe coloniale", E.d.E.n.a.l-G.a.m. Alger - Bxruxelles 1985, p54.

٨ ـ Christiane Achour, op. cit, p195.

٩ ـ Zohra, la femme du mineur. hadj aHamou Adbelkader. Ed. du monde Moderne. (aux Editeurs Associers). Paris 1925. (223 pages).

١٠ ـ Mamoun, l'ebauche d'un ideal, churkri Khodja. Ed O.P.U. Col. Textes anciens. Alger 1992. (184 pages).

١١ ـ Arlette roth "Le Theatre Algerien". Ed/ Francois Maspero. Paris 1967, p23.

١٢ ـ Allolou "L'aurore du theater algerien 1926 - 1932" Cahies du C.D.S.H. No9. Oran 1982, p33.

١٣ ـ لجأ المؤلف إلى التاريخ، وبالضبط إلى فترة حكم الأخوين عروج وخير الدين التركيين (العقد الثاني من القرن ١٦)، واختار شخصياته الروائية من أسرى الحروب البحرية الأروبيين في البحر المتوسط، والذين كانوا يدخلون في الإسلام تحت ضغوط الترهيب أو الترغيب، محاولا إسقاط تلك الأحداث بملابساتها الخاصة على حالة الجزائريين الذي أصبحوا يحتلون موقع الأسرى الأروبيين في ظل الاحتلال الفرنسي.

١٤ ـ الأمير خالد (١٩٣٦ ــ ١٩٧٥) وهو حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، قائد المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي في القرن ١٩.

١٥ ـ ظلت هذه الوثيقة مجهولة، وغير متأكد من صحتها إلى أن عثر عليها الباحث والمؤرخ الجزائري أبو القاسم مسعد الله في ميكروفيلم بمكتبة ميشيغان الأمريكية، مأخوذ عن أوراق الرئيس ويلسون المحفوظة بمكتبة الكونغرس، فترجمها ونشرها سنة ١٩٨١. راجع: ابو القاسم سعد الله «أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر» ج٢، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ١٩٨٦ ص ٤٩.

١٦ ـ Charles Robert Ageron "Histoire dde l'algerie con temporaine". Col. Que- sais - je. P.U.F Paris 1974, p44.

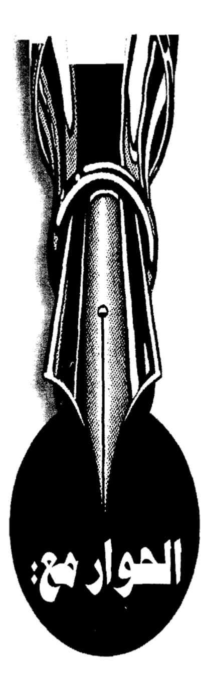
١٧ ـ أحمد توفيق المدني، «كتاب الجزائر»، نشر دار الكتاب ـ البليدة، الجزائر ١٩٦٣، ص ٢٦١.

١٨ ـ المرجع نفسه ص ٢٦١.

١٩ ـ راجع في هذا الخصوص مقالة الأمير خالد التي نشرها في جريدة الإقدام بتاريخ ٢٩/١٢/١٩٢٢، التي يدين فيها هذا المطلب الغريب من «الممثلين» المفترضين للشعب الجزائري، ويصفه بأنه بمثابة «طعنة خنجر» في ظهر الشعب. ضمن كتاب «الأمير خالد، وثائق وشهادات لدراسات الحركة الوطنية الجزائرية» لمحفوظ قداش، نشر ديوان المطبوعات الجامعية، والمؤسسة الجزائرية للطباعة. الجزائر ١٩٨٧ ص ١٣٤ ـ ١٣٦.

٢٠ ـ عرضت سنة ١٩٣٤ انظر:
Mohieddine Bachetarzi "Memoires 1919 - 1939", S.N.E.D, Alger 1968 p241.

٢٢ ـ عرضت سنة ١٩٥٣
٢٣ ــ نوع مــن الشعر الشعبي الساخر كـان يتغنى بـه في الأسواق شعراء جوالـون، ويعتمد فيـه على سرعة البـديهة، ولغته غـاية في الهجـاء وبذاءة اللسـان.
٢٤ ــ عمار بـوحـوش «العمال الجزائريـون في فرنسا»، مرجع سابق، ص ١٠٢.
٢٥ ــ يـوسف منـاصريـة «الاتجاه الثـوري في الحركــة الـــوطنيــة الجزائريــة بين الحربين العــالميتين ١٩١٩ ــ ١٨٣٩»، نشر المؤسســـة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٨، ص ٢٤.
٢٦ ـ Ch. R. Ageron "histoire de :algerie Comtemporaine," T.2.
نقلا عن يوسف منـاصرية، المرجع السابق ص ٨١.
٢٧ ـ نفسه، ص ٧٢.
٢٨ ـ نفسه، ص ٨٥
٢٩ ـ عمار بوحوش «المهاجرون الجزائريون في فرنسا» ص ص ١٠٣، ١٠٤.
٣٠ ـ يذكـر باشتارزي في «مذكراته حـادثا وقع له من هذا النوع، عقب عرض لمسرحيته «النيف» سنة ١٩٣٤ حضرته شخصيات جزائرية بارزة في قسنطينة وسكيكـدة، ويلخص مقابلة لـه مع ممثل السلطـة في مدينة سكيكـدة، الذي قـدم له نصيحة مبطنـة بالتهـديد قـائلا له: إذا أردت أن تبعث مسرحا في الجزائر فعليك أن تطـرح جانبا المسائل السياسية، لأنك لـو فعلت فلن تجني إلا المتـاعـب، وضـع في حسـابـك أن الإدارة لـديها الوسـائل لإيقاف نشـاطك بمجـرد ما تـرى أنه إجراء مفيد». انظر: M.Bachetarzi, "Memoires", op.cit,p223.
٣١ ــ جـاء هـذا في ميثـاق الجزائر ١٩٦٤، ص ١٠٣
٣٢ ـ نفسه، ص ١٠٣.
٣٣ ـ ليس هذا موضوعنـا، ولذلك فلن نقف عند هذه المسألة.
٣٤ ــ راجع تفـاصيل هـذه المنـاقشة في كتـاب «الفـرانكـوفونيـة مشرقـا ومغـربا»، عبـد اللـه ركيبي، نشر دار الأمـة، الجزائر ١٩٩٣ ص ص ٢٥٩ ـ ٢٦٤.
٣٥ ـ منهم بـالخصوص كاتب يـاسين، ومولود معمري.
٣٦ ــ خاصــة مجموعتـه القصصية «الشهـداء يعودون هذا الاسبوع» التي نشرت سنة ١٩٧٤.
٣٧ ــ خـاصــة أدب الشباب الـذي كـان يتميـز بالحماس والعفوية.
٣٧ ــ الصــادرة عـن الشركـة الـوطنيـة للنشر والتوزيع سنة ١٩٨٠.
٣٨ ـ بما يـوحي أن بوجـدرة قد أنشـأ تيارا أو مدرسة أدبية تنحو هذا المنحى الإباحي.
٣٩ ـ صدرت عن دار «لافوميك» سنة ١٩٨٦
٤٠ ــ صـدرتـا عن المؤسســة الـوطنيـة للنشر والتوزيع، على التوالي سنة ١٩٨٥ و١٩٨٦.
٤١ ـ انطلق في ذلك مـن الحديث النبوي الشريف «إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرىء مانوى، فمن كانـت هجرته إلى الله ورسولـه فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانـت هجرته لدنيا يصيبها، أو امرأة ينكحهـا، فهجرتـه إلى ما هـاجر إليـه». راجع رياض الصالحين مـن كلام سيد المرسلين للإمام النووي. مطبعة النهضة، الجزائر ١٩٨١.
٤٢ ـ صدر عن منشورات «آمال» سنة ١٩٨٣.
٤٣ ـ أدخل بعض الأدبـاء السجن لكنهم دخلوه بصفتهم كسياسيين لا كأدباء.
٤٤ ــ أصـدر عدة دواويـن أشهـرهـا «خضراء تشرق مــن طهـران»، الشركــة الـوطنيـة للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.
٤٥ ـ الشاعر هو عمر أزراج.
٤٦ ـ هما الشـاعران محمـد زتيلي وعبد العـالي رزاقي.
٤٧ ــ اذكـر في هذا الصــدد أننــي حضرت أحـد انتخابـات هيئة اتحاد الكتاب ، وقد حـالت المادة ١٢٠ المذكورة مـن صعود كتـاب لهم وزنهم في الهيئـة المذكورة، فخـرج الكتـاب وهم يـرددون فيما بينهم بسخـرية: «فـاز المناضلـون وسقط الكتاب».



□ **عبدالقادر فراح**

عبدالنور دزانوني
ترجمة: ألشريف الأدرع

عبدالقادر فراح

السينوغرافي في فرقة شكسبير الملكية:

الضحك والهزل والبسمات صمامات أمن للرأي العام

حوار: عبدالنور دزانوني

ترجمة: الشريف الأدرع

الجزائر

عبدالقادر فراح فنان من الجزائر، هو العربي بل الأجنبي الوحيد في «فرقة شكسبير الملكية» البريطانية وهو لا يعد أحد أعلام السينوغرافيا والمسرح فحسب بل في الذين أثروا بقوة في أسلوب النصف الثاني من هذا القرن.

فمنذ ١٩٥٥ مارس عبدالقادر فراح فنه مع ٣٧ مخرجا واشتغل على أكثر من ٨٠ مؤلفا كلاسيكيا ومعاصرا، عمل عبر ثماني مناطق مختلفة اللسان، وبأربع قارات، ونال طوال هذا المشوار الكثير من الجوائز والألقاب.

لكن السينوغرافي الكبير عبدالقادر فراح لم يستطع — في محاضرة له بالجزائر ـ إخفاء أمنيته الكبيرة التي لا تضاهيها جائزة وهي ان يفيد مواطنيه بخبرته، سواء أكانوا في المغرب أو في القاهرة الخ، وهذا ما دفعني إلى طلب إجراء حديث معه، ولتعذر ذلك بسبب ارتباطاته الكثيرة طلبت منه ترخيصا لترجمة هذا الحديث الذي أدلى به ليومية المجاهد، فكان لي ما طلبت.

مثلما يعرف كل واحد، قال لنا عبد القادر فراح: إن بريطانيا عبارة عن موزاييك: نجد إنجليزا، غاليين، إيرلنديين، إيكوسيين وجاليات مهاجرة من مختلف الأعراق. ولاشك فإن المناخ غير الصحي غالبا ما ساهم في انتشار الاستعمار البريطاني. فالناس يفضلون المنفى عن الروماتيزم.

يمكن للكلب الذي يعبر الطريق إيقاف حركة المرور. ويشبه العنف الدائر في إيرلندا الشمالية مرضا قليلا ما يتحدث عنه الناس طالما أنه ليس المجندين ولكن جيشا محترفا هو الذي يقوم مقام الشرطة في بلد تتقاتل فيه مجموعتان سكانيتان تفرق بينهما ديانة تكاد تكون واحدة.

● ما انعكاس ذلك في التلفزيون؟

— كل الأشياء تقدم بموضوعية متساوية. تنقل القنوات التلفزيونية الأربع مسلسلات تعالج جميع القضايا الوطنية والدولية، الحكومة القائمة، العائلة الملكية، واشنطون، الأحزاب السياسة الخ... تبث اسكاتشات قصيرة مفحمة، فظة في الغالب. يشعر مشاهير السياسة وغيرهم بانخفاض صيتهم إذا لم يتعرضوا للهجاء بعض الوقت بواحد من هذه البرامج، فهذه الأخيرة هي صمامات الأمن لأن الضحك، الهزل والبسمات ضرورية للرأي العام..

●هكذا ألا تنافس التلفزة المسرح؟

— يسمح ما وصفته سابقا للكتاب ورجال المسرح بالمرور إلى المسائل الجادة، ونعني بها احترافية الصدمة، وانشغالات القرن العشرين وفي نفس الوقت يقدم التلفزيون بانتظام أخبار المسرح، السينما، الباليه، الموسيقى والأوبرا على الصعيدين الوطني والدولي. وغالبا ما تسجل العروض في شروط عمل متفق عليها من الجانبين. وتقدم قنوات التلفزيون كذلك مسرحياتها الخاصة سواء أكانت مكتوبة خصيصا لها، أو صارت تعد من الربوتوار الكلاسيكي أو الحديث.

●مثلا؟

— أثناء محاكمة باربي في ليون كان للتلفزيون التجاري فرقة كاملة هناك، وأخرى في لندن (منتج، مخرج، ممثلون...) جميع المرافعات كانت تنقل، وليلة إثر ليلة كانت التمارين تجري. يومان بعد صدور الحكم قدمت المحاكمة كاملة في شكل مسرحية من ساعتين بالتلفزيون.

●هل كان معادل ذلك ممكنا بالنسبة للمسرح؟

ـ المعادل موجود. حينما وقع الحادث النووي في تشيرنوبيل بالاتحاد السوفيتي. دون صحافي سوفيتي مجموعة من ملاحظاته وفي بحر ثلاثة أشهر ـ وعلى أساس هذه الملاحظات ـ قدمت مسرحية في المسرح التجريبي لفرقة شكسبير الملكية بلندن.

● كيف أمكن ذلك؟

ـ إن سياسة ترقية المسرحيات شيء قد دخل الطبائع، انها أمر واقعي. تنظم المسابقات لتشجيع المؤلفين الشباب

وتعطيهم فرقة شكسبير الملكية إمكان العمل في الاستوديو التجريبي. البعض منهم صار بعدها ممثلا في العالم كله.

الناس كل وقت في ترصد ما يستهوي الجمهور، وما يفتن من هم مكلفون بإظهار هذا الشيء للجمهور. الفرق المسرحية ينشطها مسؤولون غطى مسارهم الاحترافي كل المهن المسرحية منذ ربق الشباب.

إن فتوة المنشطين والمسؤولين عامل جدير بالملاحظة، لما التحقت بفرقة شكسبير في ١٩٦١ كان عمر كل من المدير العام والمدير الفني ٣١ سنة ونفس العمر تقريبا كان عمر الذي جاء بعده. تباشر الفرقة تنقيبا مستمرا عن المواهب الجديدة - من مؤلفين، وممثلين ومخرجين — على مستوى المملكة المتحدة.

● ما موقف السلطات من المسرح والفنون؟

— لقد تعاظم محسوب المسرح من الدخل السياحي الوطني خاصة منذ الحرب العالمية الثانية والسلطات الرسمية - مثل الوزير الأول - تلتمس الحظوة لدى المسؤولين في فن العرض. ولا دخل للإعلانات المالية هنا لأن كل واحد يعرف أنها تأتي من المال العام.

● ما هي نتائج مثل هذه الحالة؟

- أثناء حرب الفيتنام وجد معارضو الحرب الأمريكان في انجلترا ملجأ. وحتى لبيتلز Les Beatls الذين ساهموا في دخول المليارات من العملة الصعبة بعثوا أوسمتهم إلى الملكة تعبيرا عن احتجاجهم. وقدمت فرقة شكسبير الملكية عرضا لاذعا ضد الحرب أثار عاصفة في البرلمان وفي أوساط الرأي العام وأحرج إلى حد كبير الصمت المتواطىء للحكومة العمالية. ومنذ الستينيات ألغى منشطو المسرح بحركتهم الصلبة الرقابة المؤسسة في القرن ١٥ والتي كانت تمثل كابحا لحرية التعبير. وحديثا لم تشارك فرقة شكسبير في الاحتفالات الرسمية غداة «انتصار المالوني».

● ماذا عن دعم الحكومة الحالية لفرقة شكسبير الملكية؟

- دعم الحكومة غير كاف، وكل عام يكون موضوع حملات إعلامية. تقوم المديرية بكل المبادرات الهادفة إلى زيادة المداخيل فضلا عن مبيعات التذاكر التي جعلها نقصان الدعم مرتفعة كثيرا من حيث السعر.

تدفع الفرقة ضريبة القيمة المضافة وهي ١٥٪ الشيء الذي يقوض بشكل معتبر ميزانية الدعم.

●من أين يأتي المال إذن؟

- يظل شكسبير أكبر راع للآداب، والواهب الأكبر لجميع الأزمنة لأن مسرحياته تجلب الجمهور. ووضعت الفرقة أيضا عدة طرق، تتمثل إحداها في الاستغلال التجاري للنجاحات. الكوميديا الموسيقية «البؤساء» تجلب للفرقة مليون دولار كل عام. النجاحات المتحصلة في المسارح الخمسة — في كل من لندن وستاتفورد - تذهب في جولات عبر العالم، أو تستغل تجاريا في لندن بمسارح البولفار أو في نيويورك.

بفضل المجموعة الهائلة من الممثلين البريطانين هناك دائما تجديد للفرق. تستخدم الفرقة في المعدل ١٥٠ إلى ٢٥٠ ممثلا في الموسم لما تكون هناك جولات دولية بالإضافة إلى تلك المتوقعة باتجاه التخطيط التربوي والمسرحي في بريطانيا العظمى. أما معدل العروض سنويا فيتراوح ما بين ٣٥ و٤٥ عرضا من ضمنها خمسة أو ثمانية عروض

مستعادة. حوالي عشرين عنوانا استمر عرضه طويلا وقدم على الشاشة.

●ما الذي تعملونه أمام مثل هذا البرنامج؟

- كل عرض ينظم بطريقة يستخدم فيها فرقة كامل الوقت لمدة لا تقل عن أربعة أشهر. يدل ذلك على آلية منظمة لمواجهة جميع التجارب قوامها: المرونة، الديمقراطية، موهبة وسرعة الاستيفاء، الإحساس بالمسؤولية، الفعالية والمردودية، تشجيع المبادرة، الكفاءة، والتسامح عند الفشل العارض لأنه لا أحد معصوم.

تقام اجتماعات استيفاء يومية وأسبوعية على جميع المستويات وتوزع مذكرة لكل الفرقة مرة كل أسبوع، وتسحب نشريات اصلا — في بضع مئات من النسخ — تتناول مشاكل الساعة وحلولها من المفاوضات مع الوزارة ومجلس الفنون وحوالي المسرح تجري اجتماعات أخرى أكثر اختصاصا على مستوى المسؤولين الإداريين والفنيين تعني حوالي ثلاثين شخصا نصفهم تقريبا ينتمي إلى الجنس المؤنث. لا يمنع تقدم تكنولوجيا الاتصال من أن تبقى الأولوية للاتصالات الشخصية.

تهدف هذه الطريقة في العمل إلى تقليص الأعمال المرهقة: غير المفيدة والأخطاء البيروقراطية التي تتربص بالمنظمات الكبرى لأن الأولوية تبقى دائما للكائن البشري ولغياب التبجح والارتياب.

● كيف تخطط المواسم وكيف يجري توزيع المسرحيات؟

- هناك مناخ رفاقي؛ فلاختيار دور أو دورين شكسبيريين يأخذ مخرج ما وقته ليختار من بين ستة ممثلين من الطراز الأول فضلا عن أنهم مطلوبين بقوة؛ أو يخاطر فيدرج لدواعي الألفة واحدا أقل شهرة ربما سيكون نجم الغد. كلما نزلنا الأدوار يحسب الاختيار بالعشرات بالرغم من التلفزيون النهم، ومن مسارح المقهى التي تشغل قوما كاملا من الممثلين.

يمكن لممثل من الصنف الأول أن يمثل دورا أو دورين من الأدوار الأولى في الربوتوار، ودورا أو دورين ثانويين في مسرحيات أخرى مبرمجة أو من مسرحيات الموسم الجاري. يتدرب الممثلون لعرض ما يوميا من س ١٠ إلى س١٣ ومن س١٤ إلى ١٩h٣٠ إلى ٢١ مساء لا يتدربون إذا كانوا يعملون ظهرا وليلا. يتمرن الممثلون فقط قبل كل عرض على الجوانب الخاصة به: المبارزة، الإثارة الهزلية، الأغاني، الموسيقى، التمارين الصوتية الخ...

عندما تسمح المسرحية يتناوب ممثلان من عرض إلى آخر كما كان يتم في الأزمنة القديمة. تناوب لورانس أو ليفييه La Urence Olivier وجون جيلقود John Gielgud في دور روميو Romio وميركيتيو Mercutio، وتناوب باسكو Pasco وريتشاردسون Richardson في دور كل من ريتشارد الثاني وبوليجبورك خصمه.

بل وحدث أن جرى التمرين على مسرحيتين يربطهما موضوع واحد في نفس الوقت لتقدما للجمهور واحدة بعد أخرى في العرض الأول للصحافة ممثلتين بنفس توزيع الأدوار، ويضطلع بالدور الأول فيهما معا الممثل نفسه ولكن ذلك هو المباراة العشارية حقا.

● كلمتمونا خارج الحديث عن فعالية الإنابة الإدارية في الفرقة، كيف يكون ذلك نفسه على المستوى الفني؟

ــ قلت لكم إن الممثلين لا يتمرنون إذا كانوا يلعبون ظهرا وليلا ففي هذه الأثناء يعوضهم البدلاء حتى لا تتوقف التمرينات. فهذه الأخيرة تؤخذ مأخذ الجد. وستكون محل اهتمام مساعد المخرج ومن حين إلى آخر يراقبها المخرج. فهذه التمارين هي اختبار لمساعد المخرج بقدر ما هي اختبار للبدلاء (إلى غاية الربط المنهجي مع كل الفرقة المسؤولة عن العرض).

● **كيف تنظم العطل؟**

- توزع العطل على كل السنة أو تعطى دفعة واحدة حسب توقيت كل واحد لأن الآلة يجب أن تدور ١٢ شهرا. والفنانون ــ المخرجون، والسينوغرافيون أو الممثلون ــ المنتسبون بعقد؛ يمكن أن يأخذوا مسبقا تفرغا لعدة أسابيع من أجل مشروع يهمهم لأسباب فنية، مالية أو غيرها. يبرم عقد بشأن اشتراطات التعويض ما بين مدير الفنان والفرقة، وتعرف مديرية الفرقة أنه للاحتفاظ بفنان ما لابد من قدر من الحرية، وإذا كان مشروع الخارج ناجحا فسينعكس ذلك على الفرقة.

● **ماذا عن الحقوق الأخرى لعمال العرض؟**

ــ جميع عمال العرض منخرطون في النقابة؛ ممثلون، مخرجون، سينوغرافيون فنيون. تستبدل المكاتب النقابية دوريا لتلافي اللبس والمناورات المشبوهة.

وعندما يكون العرض الذي عملته محل استغلال تجاري في لندن من طرف هيئة أخرى يتفاوض مدير أعمالي لإبرام عقد مستقل. بمعنى يتفاوض بشأن أجرة؛ ونسبة من مداخيل العرض ثم يتعاقد. وإذا دخل هذا العرض تعداد استغلال منظم خارج المملكة المتحدة يتفاوض من أجل عقد آخر، الشيء نفسه إذا عرض بالتلفزيون، بمعنى آخر أظل مالكا للحقوق الفنية وتبعاتها.

● **عبد القادر فراح حدثنا عن نشاطكم البيداغوجي في ميدان التكوين المسرحي.**

- حدث أن توليت في فرنسا من ١٩٥٥ إلى ١٩٦١ في المدرسة العليا للفن الدرامي لستراسبورغ ــ بموازاة نشاطي كمزخرف دائم للفرقة ــ إدارة قسم «السينوغرافيا» في المدرسة، قمت بنفس الشيء في المدرسة الوطنية للمسرح لكندا (مونريال) في ١٩٦٨ ــ ١٩٦٩ بسبب ضيق الوقت لم أستجب إلى عرض ملح لتولي مسؤولية مماثلة في معهد الفنون بسانتا في Santa-Fe (نيومكسيكو - الولايات المتحدة الأمريكية) وكذلك كان الأمر بالنسبة للمدرسة المركزية للفنون والصنائع بلندن.

عندما سمح الوقت عملت كمكون في لندن بمؤسسات مختلفة ــ أو كرئيس لجنة ديبلومات نهاية السنة بمعهد لندن - في ١٩٨٩ من جهة أخرى؛ فإن عتادا بداغوجيا من ابتكاري يضم أقنعة ارتجال يستخدم كقاعدة منذ عشرين عاما لبعض الجامعات الأمريكية (قسم المسرح) كما يستخدم أيضا في معهد الدراما ليكولن سنتر بنيويورك. إلى كل هذا يجب إضافة مسؤولياتي كسينوغرافي بالاستوديو التجريبي لفرقة شكسبير الملكية للسنوات ١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤، ١٩٦٥. إنه بؤرة للبحث والمساءلة والإثراء على جميع مستويات المسرح: تمثيل، سينوغرافيا، إخراج، معمار واتصال. يعمل هذا الاستوديو في مستوى احترافي وسيفيد في الكثير من جوانبه المسرح الانجليزي

بصفة أكيدة.

ولتلافي تعليم قد طلق وقائع الحرفة ألحّ على ضرورة حيوية: ينبغي لمعهد ما أن يحتوي على ثلاثة أقسام: قسم التمثيل، قسم إدارة المسرح، وقسم السينوغرافيا.

يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار حياة وتطور كل قسم في حد ذاته كما يجب على الأقسام الثلاثة أن تتعاون في مراحل محددة؛ أو أن تتعاون فقط في مراحل خاصة: تمارين دروس التمثيل وعروض نهاية السنة.

يهدف تعايش الأقسام الثلاثة إلى جعل الطلبة رجال مسرح واعين بكل الحرف المسرحية، كما يهدف إلى التعاون على قدم مساواة واضحة. لو كان الحال كذلك لكانت فرق المسرح الجزائري المحترفة متقدمة بعشرين سنة. إنه سباق التداول في ملعب، وعملا بمثاله يجب على كل جيل أن يحضر الأرضية للجيل الذي يليه.

إن التعاون ما بين قسمي إدارة المسرح والسينوغرافيا هو صورة مسبقة لما سيجري على المستوى المهني بين المخرجين والسينوغرافيين. من تجربتي؛ استفاد هذان القسمان من تكوين نظري يستند دائما إلى تمارين تطبيقيه في الورشات (خياطة، نجارة، معالجة المعادن واللدائن، تجهيزات الخشبة، الديكورات الخ..) وفوق خشبة مسرح المعهد المتوافرة على كل شروط العرض: إضاءة، أصوات الخ... قصد تحضير الطلبة الممثلين لعماد النار، بكلمة أخرى الجمهور.

إن برامج الدراسة مهمة جدا. ويجب أن يكون التوقيت مرنا خاصة حين يتعلق الأمر بدروس مقدمة من طرف اختصاصيين مدعوين لوقت محدود (أسبوع أو أسبوعان).

● خارج الحديث أحصيتم المواد التي تدرس... أليس في هذا إفراط؟

ـ بالطبع يمكن أن يبدو هذا جنونا لجاهل أو لواحد يتحكم في الحياة الثقافية لبلد ما انطلاقا من مكتب... لقد تمت تجاربي الماضية في مراكز تكوين حيث أعطى المسؤولون أهمية قصوى للعتاد الذي يسمح بتكوين مكثف، ولقضايا الطلبة العملية، لمخزون أدوات الدراسة كان النشاط في الذروة لأن الحماس كان القاعدة الأساسية للطلبة، للمكونين، وللإدارة، ينبغي إضافة أن مراكز التكوين هي بلدان حسبها إنتاج درامي يعود لمئات السنين، لقد فتحوا علبة البندور منذ زمن طويل، لتحرير الطالب من جميع المكبوتات الملازمة أو المفروضة من طرف محيطه. إن هدفهم هو إنجاح عملية كثيرة الصعوبة: موافقة التقنيات الخاصة لمفاهيم متكونة من دقائق متأرجحة بين الذاتية والموضوعية.

●هل توجد طريقة أو نظام تفضلونه؟

ـ كنت دائما أشتغل مع طلبة يكونون متبارزين من الطراز الأول. في آخر العام الدراسي أكون قد نميت فيهم احتجاجا عقلانيا على جميع النظم. أمارس نوعا من البستنة مع الذين استطاعوا الاستمرار من بعد، ويتعلق الأمر بمساعدتهم على أن يتجهزوا هم أنفسهم لاكتساب طريقة شخصية بالارتكاز على اتقان ما كان على هذه المراكز التي اشتركت معها أن تضعه تحت تصرف الطلبة من تقنيات. عملت حرباوات، وبهلوانات مهنة، رجال ونساء مسرح وليس أحاديين الحجر، أو طفيليين مصيرهم الانطفاء مع موضة ولدت معهم.

ليحـــذر بعـــض السينــــوغــــرافيين الجزائريين إنهم الآن دون أن يـدركـوا في مرحلة الهبوط. هنـاك الممثل الذي يتحول حسب المشروع، وهناك الممثل الذي يقطب نفس التقطيبة مهما كان المشروع. المشكل نفسه يطرح للمخرج والسينوغرافي.

الحياة المسرحيـة لبلد ما مـرتبطة بهذه الملاحظة.

● مـا هــي المقاييــس التــي ينبغــي توافرها في مدرسي المسرح؟

ـ يجب أن يمارسوا. أن يأخذوا حذرهم من أن تعـرضـهم النظرية والمنـاخ المنقطع عن واقع المهن المسرحيـة إلى خطر الجمود لأن المدرسين غالبـا ما ينزعـون إلى إعادة خلق كـل شيء في هذا المكـان الغريـب وهو قـاعة الـدرس. سأقـوم بـاستطراد عـن أصحاب الشهـادات الذين درسـوا خارج الجزائر. تعلـم صـاحــب شهـادة مـا أن يحسب حتى الألف. حين يعود أو تعود إلى مصر أو إلى الجزائر أو إلى أي بلـد عـربي، تسمح الشهـادة بتعليم الطالـب الحساب حتـى المائة. هنـا تبدأ المشـاكـل: يحتـاج صاحب الشهادة إلى هياكل تحتية لتطوير وممـارسة مـا كان مـوضـوع دراســة في إيطاليا، فرنسا، روسيا، كاليفورنيا، برلين الشرقية الخ...

الممارسة المسرحية المبـاشرة ضرورية: مـن هنا ضرورة مســارح التجـارب وإلا أصبح صـاحب الشهـادة مرادفـا للغيرة، العجـرفـة، الهزء، المرارة، والـركـود، أن يطـور صـاحب الشهـادة مشروع نهايـة الدراسة في بلـده فذلك من طبيعـة الأشياء وإلا شـوهـد قـائد أوركسترا يمنـع مـن التعمق في أداء سمفونية ما.

● هــل تحدثتـم مــع المؤسســات الرسمية؟

ـ ناقشت أغلب النقـاط السالفة بوزارة الثقـافة في شتـاء ٨٧ ـ ٨٨ دعـاني مديـر التنشيط والتبـادل الثقافي إلى العمـل لفترة على موضوع المعهد الوطني للفن الدرامي والرقص ولكن الظروف العملية بلندن لم تكن مناسبة كثيرا لأسباب يطول شرحها.

● ما هـي برأيكـم انعكاسـات غياب هيـاكـل التكــويــن على حيــاة المسرح الجزائري؟

ـ الجزائر هي جمع جزيـرة؛ ولا يوجد تواصــل بين مجموعة الجزر المكـونة لها. المعديـات تعاني من مشـاكل بنزيـن. لقد شـاهـدت ممثلين ممتــازيـن في الجزائر، ومخرجين جيديـن أيضا، وعمـلا جيدا في مجمـوعة؛ ولكـن شـاهـدت أيضا بعـض النماذج لأعمال تنتمي إلى علم الإحاثة، من عمل مستحجرين أو متخلفين فكريا. يجب أن تكون هناك تربصات عالية أو ورشـات احترافية لتدارك بعض النقائص مثلما هو الحال في لندن أو براغ.

جمال (كلمـة تشـوك جلـــدي) العهـد الكولنيـالي هو دائما حي مع الأســف. إنه مثال سيىء يقدم إلى طلبـة المعهد الوطني للفنون الدرامية والرقص وجرعة مخدرة للجمهور وللمسرح الجزائري. أعود دائما إلى هذا الشـــذوذ الجزائري: غياب نشريــة اتصــال مـــا بين المحترفين الجزائريين. يـؤدي هــذا إلى غيـاب عمليـة الاستيفـاء، تشـخيص الأمــراض التواصـل، وتوزيــع المعلومات.

في إبريـل ١٩٨٨ أرسلت ٣٢ بـرنامـج فيديو (١٥ ساعة تقـريبا) إلى السيد وزير الثقــافـة مـع الأمل في أن تحظـى كـذلـك بـاهتمام وزيـر الإعـلام ووزيـر التربيـة الـوطنيـة. وهـــذا بهدف إعـلامــي تجاه الجزائر ريثما تنتهي مشكلة الحقوق.

كان بـالإمكان القيـام بترجمة ودبلجة هذه الوثـائق الموضوعة بالإنجليـزية من

طرف الفريق العربي لإذاعة (هنا لندن) (B.B.C) أوصت باتقاء «الاعتقال الإداري» لبرامج الفيديو هذه. ولا أدري ماذا صارت، ولا أعلم ان كانت لها فائدة ما على المستوى الجزائري.

معنى الاتصال منعدم في هذه البلد: يبدو لي أن الاحترافية تثير الحذر والخوف. طوال هاتين السنتين الأخيرتين أجهضت محاولات مساهمتي سواء أكانت تجاه بعض أجهزة الصحافة، أو تجاة وزارة الثقافة، ورياض الفتح الخ... لقد أضعت الكثير من الوقت لكن أردت مرة أخرى أن أكون صافي القلب. لابد من وقت حتى نتكلم عن عملية تسكع فيما يخص العالم الثالث أضيف إليها مصطلحي «فعل البافلوفيه» و«فعل التحرر من البافلوفيه» يرتبط المصطلحان بردود الأفعال المكتسبة، والشرطية. ومن الواجب تدبرهما.

● تحبون أن تقولوا أنكم رجل مسرح السينوغرافيا في هذه المرحلة وبعد ٣٦ سنة من التجربة الدولية ما هي المميزات التي تبدو لكم مهمة في السينوغرافيا؟

ـ إذا كان رسام ما يشتغل على بعدين، ونحات ما يشتغل على ثلاثة أبعاد فإن السينوغرافي يتلاعب ببعد رابع هو بعد الزمن: أريد أن أقول انه يهتم بإيقاعات تنفس العرض. توجد هذه الإيقاعات في فضاء إذن في حجم مضاء بطريقة ما بقصد سرد حركي. الفضاء واقعي أو موحى به.. يمكن أن يكون مرهبا بالاحتجاز أو واسعا مركزا أو متعددا. السينوغرافي معماري يتلاعب بأبعاد وظيفية قصد تعيين مختلف المجازات الفضائية. مقياس التناسب الثابت عنده هو الممثل.

يجب ان يكون لدى السينوغرافي إجلال للاتصال، معرفة الاستماع والتشارك، والتحليل، والمساهمة، وعليه أن يكون منجم معلومات، وأن يمتلك مغزى للحياة، ومعرفة بالتقنيات.

ينبغي عليه الاحتراس من الموضة بما في ذلك الموضة التي أنشأها هو. وأن يتابع التدريبات إن كان يريد اجتناب انتحار مزدوج: انتحار المسرح وانتحاره الخاص.

● مع الغياب الملحوظ للمعلومات حول التاريخ العالمي للعروض، ما هي المعالم التي يمكنك أن تقدمها للقارىء المهتم؟

ـ المعلومات موجودة هنا وهناك عبر العالم، أقول لابد أن نكون على وعي بالتقاليد الشعبية، تقاليد القبائل. إن الأنتربولوجيا منجم لا ينفد عندما تستخدم بمعناها اللازمني وإلا صار ذلك فولكلورا. تأتي بعدها المهرجانات الجماعية أو المقدسة التي عرفتها أوروبا وآسيا وافريقيا في الخمسة والعشرين قرنا الماضية.

يجب الاهتمام بالتمثيل الاحترافي وانعكاساته على الدراما الناشئة: القرون الوسطى ـ النهضة.

نفس الشيء بالنسبة لتطور ما كان سابقا. حينما تتعرف فرق وانتاج درامي بفضل شكسبير، وبفضل معاصريه فإن ذلك يؤدي إلى تقنين الهندسة المعمارية بسقف، وخشبة، وقاعة مشاهدة.

القرن XIX وعبادة الوهم الخاصة به، وما هو خلف إطار الخشبة هو الشيء الذي يطبع أيضا الجزائر المستقلة، وهي لا تأخذ أبدا بالحسبان ما طبع القرن XX، ونعني به رفض هذا الوهم البورجوازي الذي يعود تاريخه إلى العهد الاستعماري.

لم يعر أي اعتبار للعلاقات الجديدة ما بين الجمهور وبين مناطق التمثيل، وأكثر من ذلك أهملت العلاقة الجديدة بين التجهيزات والكتابة الدرامية.

● هل توجد ملاحظات تتمنون تبليغها للجزائريين انطلاقا من تجربتكم في المسرح الشكسبيري والمعاصر؟

- ستكون ملاحظاتي من مستويين: تلك الخاصة باستخدام المسارح الموجودة الآن، وتلك المتعلقة بهندسة الاتصال.

يفرض الفقر الفظيع في التجهيزات على المحترفين ممارسة عنصرية تجاه عروضهم: ينصبون عروضهم خلف إطار المسرح قصد منافسة واجهات المغازات الحزينة التي تكدر شوارع المدن الجزائرية. إن القاعات مؤسسات جنائزية للمسرحيات سواء أكانت قاعة بيار بورداس (لا أريد أن أشتم ابن خلدون بإلصاق اسمه بها) أو قاعة المسرح الوطني، أو قاعة الموقار أو المسرح الكبير والمركز الثقافي لعنابة (شاهدت عروضا بهذه القاعات أثناء المهرجانين) هالني فقر التجهيزات، وبالنتيجة الميزة الإحاثية للهياكل التحتية الجزائرية. أكبر إقدام مخرج أو مخرجين توصلا إلى بعث الحياة في عملهما بالرغم من هذا الفقر العام في التجهيزات.

في أماكن أخرى كل متر من منطقة اللعب مضاء عن بعد، يمينا، من أعلى، يسارا، من الأمام وأحيانا من تحت، الشيء الذي يسمح لمسرح يضم ١٤٠٠ مقعد بأن يكون له ٧٥٠ بروجكتور. (ضعف ما يستخدم في كل المسارح الجزائرية)، ولمسرح جوال يضم ٤٥٠ مقعدا بأن ينير عرضا بواسطة ٢٥٠ بروجكتور.

يسمح هذا بتقليص عدد الديكورات التي لا فائدة منها إلى الحد الأدنى؛ لأنه - حسب العرض - يمكن إعطاء الأولوية إلى سينوغرافيا ضوئية تسمح للممثل بأن يرى إذن وأن يسمع.

منذ سنتين ألححت في اجتماع مع المحترفين على ضرورة إدخال تعديلات معمارية وصوتية على أجهزة العروض (طيات — صوت، ميول الخشبات، استعمال المواد الصلبة) لا يمكن أن يسوى الكل بواسطة الأصوات: فقيل لي بأن المواد الأولية مثل الخشب نادرة.. الخ... إيه حسنا استمروا في ممارسة عبادة لويس فيليب، شارل العاشر ونابليون في انتظار قرون أفضل!

● أغلب المخرجين تمردوا منذ زمن طويل على إطار الخشبة، هل من الواجب اشتراك المعماريين في العملية حتى تعالج قضايا معمارية الاتصال بجدية؟

- في جانفي ٨٨ قمت بدردشة في حفل لمعماريين بولاية الجزائر، نصحت بالحذر من التجهيزات الالكترونية في آلية المسرح، وبزيارة المسارح العالمية في أوروبا على أن تدرس كتجهيزات مثلما تدرس من وجهة نظر النشاط؛ لأنه لا شيء يعوض التجربة المباشرة لهذه الأماكن العاملة سواء أتعلق الأمر بوجهة نظر المستخدم أو بوجهة نظر الجمهور.

لا يمكن لتوثيق حتى ولو كان وافيا أن يعوض التجربة المباشرة لهذه المسارح والمراكز الثقافية المشار إليها في هذه الدردشة.

أنصح بالتواصل ما بين المحترفين والمختصين الجزائريين، في حالة ما إذا وجد من تكون معمارية الاتصال بالنسبة إليه ليست مفهوما متسما بالغموض والضبابية ينتمي إلى مذهب باطني

لاختصاصيين قدموا من أماكن أخرى. أشير ببناء مسرح كبير لا يتعدى ١٤٠٠٠ مقعد مدعوما بآخر للتجارب يضم من ٣٠٠ إلى ٦٠٠ مقعد في أماكن أخرى سيكون هذان المسرحان متوفرين بصفة آلية على مساحات للتخزين وورشات للإنشاء والتصميم، قاعات للنشاط والتدريب، وكذلك على قاعات للأكل أنيسة، فعالة بل وباسمة.

من جهة أخرى أتذكر الجلسات التنشيطية مع فريق التلاؤمية بمدرسة فوكس آرت العليا في جانفي ١٩٨٨ كان الطلبة الخمسة يشتغلون على خمسة مشاريع لمسارح متنقلة حثنا عليها سعيد بن سلمة مدير المسرح الوطني الجزائري في تلك المرحلة لست أدري مصير ذلك كل ما أعرفه أن هذه المشاريع حسبما أذكر كانت قد حظيت بأحاديث في صحافة محترفة، وبكل تشجيعات السلطات... كما تقول الخرافة «التغريد أكثر أهمية من الجبن».

لو أحتكم إلى أوبرا القاهرة الممنوحة من طرف اليابان إلى الرئيس الراحل السادات و«المستلمة» من طرف الرئيس مبارك على المعماريين الجزائريين أن يذهبوا ليلاحظوا ما يجب تلافيه.

● أشرتم إلى غياب الإعلام، الندرة، الفقر.. هل هناك مرة أخرى إجراءات فعالة تشيرون إليها؟

ــ لقد قضت دراجات الفيتنام على الترسانة الرهيبة للولايات المتحدة الأميركية. إن تبرجن، وجمود الهياكل التحتية المسرحية الجزائرية هو تنكر لماضي ثوري. على الجزائريين أن يتجهزوا، وأن ينتظموا لتحديد ـ حالما يمكن ــ الشروط المادية للمناهج التي يتضمنها هذا الشعار الذي أصبح فارغا: إيصال المسرح إلى الشعب والشعب إلى المسرح. وفي هذا الإطار فإن غياب نشرية اتصال ما بين المحترفين هو شذوذ فظيع.. يجب ـ على مستوى كل مدينة ـ استخدام مساحة كبرى مغطاة، مرأب مهيأ، وبعتاد إنارة يمكن أن يكون انطلاقا من الزوايا الأربع للجزء المركزي للسقف. كما يمكن أن تكون بروجكتورات متنقلة، وكتلا متحركة على شكل مدرجات من ٢٢ إلى ٢٧ درجة للمتفرجين تعطي شكل مسرح دائري؛ أو بالأحرى على شكل ٣/٤، ويمكن أيضا استخدام ملاعب بمدرجين أو بثلاثة مدرجات، أو خشبات ذات نتوء صخري متناظرة أو لا متناظرة ويخلط الأرخبيل الجمهور بالممثلين ومناطق العمليات التي يمكنها أن تكون على وجه الأرض أو متدرجة في نقاط مختلفة من الصالة.

ولقد اختبرت بنفسي هذه البدائل المتنوعة مع فرق تمتلك ذهنية الكومندو لا الوسائد المستديرة.

أفتح قوسا فيما يخص التدريب على تقنيات العرض: صوت، إضاءة، صناعة حديدية وبلاستيكية، صباغة، معالجة الأنسجة، الرسم، الخ... سواء أكانت على مستوى المعهد الوطني للفنون الدرامية والرقص أو على مستوى المحترفين، حدث أن نظمت للتونسيين (١٩٦٤)، للكنديين (١٩٦٩ ـ ١٩٩٦) وللحكومة المكسيكية (ابتداء من ١٩٧٨) زيارات مختصين يمدون المترشح إلى تعليم عملي ما، وإلى تدريب مكثف بمختلف التقنيات، كانت النتيجة نقل هذه التقنيات إلى البلدان المشار إليها، وتنميتها فيها.

يصبح مسرح المحاولة بوتقة تجريب وخبرة وتغريب وتعلم، وتحقيق للمبتدئين وللمحنكين سواء أكانوا ممثلين

أو مخرجين أو سينوغرافيين أو معماريين، شعراء أو مؤلفين دراميين.

في مثل هذا المكان يمكن لبستنة العرض أن تأخذ مكانها على أن يحرر ـ مثل هذا المكان ـ من الكبت (نعم) التقني.

يسمح هذا التصور بالبحوث الموصلة إلى الوجوه المتعددة لهوية جمعية جزائرية.

تنتمي هذه الطريقة بامتياز للدراجة الفتنامية أكثر مما تنتمي إلى حنين عاطفي أبلاه الإرث الكولونيالي والذي شاهدت أحد أمثلته المكربه بمهرجان عنابة ٨٩، وبالقاهرة طوال صيف ٨٩.

لقد احتفظت بذكريات حية عن المداحين في طفولتي بقصر البوخاري، أو عمن شاهدتهم مؤخرا بمراكش، لم أنس معنى الارتجال المراقب، الطقس الدرامي يتراكب مع اللوحات المضحكة أو الهدامة، لهذه الحلقات ما يعادل القفص الصدري الذي يتوسع ويتقلص، وعروضها التي تتوسع وتتقلص، أثناءها حلقة المشاهدين تتلاءم بمشقة مع المسارح الموروثة عن العهد الاستعماري.

فعلى الذين يملكون معنى المعادلات، ومعنى ما للتخيل في علاقات المتفرجين بمناطق التمثيل حل هذه المشكلة المثيرة لتقنية الراوي (سواء أكان يتحدث أو يغني أو يقوم بالاثنين معا) والتي اهتم بها اليونانيون، شكسبير، سترافسكي، أورف داف وبريخت. إذا ما استثنينا اليونانيين وشكسبير فإن معمارية الاتصال لم تؤخذ بالحسبان، إذن فعلى الجزائريين أن يكتشفوا أرضية للطيران عامرة بالممكنات.

تناولت الاستطرادات السابقة المشكلة من وجهة نظر المبادىء كما تناولتها بالنظر إلى الواقع الراهن.

تجربتي كمتفرج أثناء مهرجانين (الجزائر ٨٨، عنابة ٨٩) جعلتني ألمس بالاصبع تأخرا معتبرا مرده هيمنة جو من الخدر.

هل ولد المسرح الجزائري بفعل الحاجة العميقة أم كان نتيجة ـ في بداياته ـ رد فعل شرطي لبلد حديث الاستقلال يقلد الدول المتطورة مثلما نشتري سيارة لأن الجيران لديهم واحدة؟

للسلطات الجواب، ولمنشطي الفرق، للمحترفين التعريف بشكاويهم بواسطة نشريات اتصال، وللمستحجرين أن ينسحبوا إلى حظائر التحافة.

إن المهرجانات من وجهة نظر معمارية الاتصال هي تكرار مثير للشفقة، وعديم الجدوى، لست غيورا من كون زملائي قد استسلموا لقيد لغة الصم البكم.

لمن أحسن الفهم، وداعا.

ـــ أية دراما ـــ زيادة عن الرقابة ـ تعيشها الكتابة الدرامية؟

هناك قطعة الحياة كما تظهر يوميا في الشارع وفي أماكن أخرى على شكل تلغرامات ـــ إلى حد ما لذيذة ـ من التعبير الإنساني الأمر يتعلق هنا بمرآة مزدوجة؛ فمن جهة الحالة الثقافية لشعب ما ومن جهة أخرى قضايا المسرح.

الشعوب تمارس كافكا، يونيسكو، بنتر، مروزيك. من هنا المرآة المسرحية لوضعيات أو حوارات مسرح اللامعقول. فلو اكتشفت الحياة الثقافية وتظاهراتها يوما حالة سوية ما، فإن بعض نجاحات اليوم ستعد أعمالا هجائية من أجل البقاء أكثر من أن تعد عملا ثقافيا بالمعنى الدقيق.

من الواضح أن مفردات لغة محدودة،

عارية من البلاغة المحذلقة أو المتعجرفة لا تدل آليا على نتيجة فقيرة فتحت مدارات أخرى أثر بيكت وبنتر في الكتابة المسرحية بفضل مفردات سهلة الفهم؛ ولكن معالجتهما للوضعيات وردود أفعال الشخصيات إزاء صدماتها هي التي أدت إلى تجديد المسرح المعاصر. إنها مسألة ملكة وعبقرية؛ لأن نوتات سلم الأنغام تبدو مختلفة إذا ما أداها بتهوفن أو مغني سوق.

أنا أحذر أيضا من كل أشكال الديماغوجية الآيلة إلى شعبوية مشكوك فيها والتي تدعو إلى مذهب في كتابة المسرحية؛ فتصبح عقبة، وتؤدي إلى تعبير مبسط وإلى شخصيات من غير عمق لأنها من بعدين مرة بيضاء ومرة سوداء إن التنوع اللانهائي في الحالات الإنسانية لمخاطرة تستدعي من رجال المسرح تنقيبا على مستوى الكتابة والتمثيل على حد سواء.

● وجه آخر من السؤال: هل تعرف الكتابة الدرامية مشكلة لغة؟

- أتناول هذا الجانب انطلاقا من عملي على النسخة العربية لعطيل والتي وضعها الفقيد طاهر الخميري وذلك احتفالا بالذكرى المائوية لشكسبير بتونس غداة افتتاح مسرح الحمامات في ١٩٦٤.

يؤكد العمل على هذه النسخة ما قلته أعلاه، أعرف أن الجزائريين في علاقتهم باللغة العربية يعانون من مشاكل كثيرة للغاية مقارنة بالتونسيين للأسباب التي نعلم، لقد توصل الدكتور الخميري إلى لغة مفهومة من طرف الجمهور لحركيتها الدرامية وخلوها من وهم الرضى على الذات ومما هونظري، لغة ترتبط دائما بالموقف. تدور حكاية عطيل في البندقية أثناء النهضة، وكتب شكسبير مسرحيته في ١٦٠٤. إن أغراض المسرحية أكثر قربا من حيث التسلسل التاريخي من ذروة الحضارة العربية من العرب اليوم. لقد كان الطاهر الخميري واعيا وبلغ من خلال اختياره للمعادلات الكاملة الوضوح درجة دالة من وثاقة الصلة بالموضوع تنطبق على جمهور القرن العشرين.

● ماذا يمكن أن يقدم الربرتوار العالمي للمسرح الجزائري؟

- يمكن للدراسة العلمية للربرتوار العالمي الكلاسيكي والمعاصر أن تغني المشهد المسرحي الجزائري. دون تمييز. أذكر الأسبان الكبار وعلى رأسهم تيسود ومولينا، جولدوني، تشيكوف. معاصري شكسبير الخ... نزعتي أنا هي التفكير في الكوميديات المبنية مثل ميكانيكا الساعة؛ خاصية صارت نادرة، إذ أنها تفرض على المسؤولين الذين يقدمونها عدم غش ما تتطلبه هذه المسرحيات، وتفرض على الممثلين أن يتمرنوا بدنيا، وعلى المخرجين ألا يمارسوا لعبة «يويو» والتعلل بالاقتباس الجزائري.

إن قضايا الاقتباس مهمة ومتعددة؛ وكثيرا ما تعكس مستوى نضج أو خبرة المسؤولين. كان على الفرقة التي قدمت «حزام الغولة» أن تقدم أيضا مسرحية كاتوييف ستكون إصابة مزدوجة للعاطفة والاهتمام لما تقدم من طرف الفرقة نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة لمروزيك الذي كان منطلق «بابور عزق»؛ ولكانت المقارنة منورة للجمهور.

أحذف من استطرادي أولئك الذين استعاروا دون أن يشيروا إلى مصادر استعارتهم. يجب القضاء على اللبس أثناء عملية الاقتباس وإلا لماذا يكتب الكاتب مسرحيته الخاصة إن كان قادرا؟

● الجمهـــور يـــذهـــب إلى المسرح للضحك أكثر مما يذهب للتعليم...

- «الشعب الذي لا يضحـك» مثل سائر في العالم العربي عن الشعب الجزائري. لا تشهر وسائل إعلامنا ببرنامجها للضحك والهزل. المزاح، الضحك، الهزل صمامات أمـن، وغيـاب الضحـك يحرف الكتـابـة المسرحية عن أهدافها الـواقعية أو يغرقها في المكـرر من الكـلام الـوعظي، والجمـل المقتضبـة التـي تجلـد عـاديـات الحيـاة اليوميـة تحت التصفيفات الفجائيـة. ففي غياب مـأمور عمـومي للسخـرية والهزل عن طريـق وسائل الإعلام تصبح أحيـانا هـذه الجمـل المقتضبـة نوعـا مـن تتبيـل عرض يجرجر قدميه.

في المناطق ذات الامتياز ولأنها مدفوعة أكثر نحـو حالـة سويـة يربـي الجمهور لتـذوق انسجـام الكـل؛ إيقـاع العـرض والعنـايـة التي ينسـق بها هـذا العـرض جميع مقوماته التي تكونه.

● اشتغلتـــم أكثـــر مـــن مـــرة على المسرحية نفسهـا، فهل كانت مـن نسخ مختلفة أم من نسخة واحدة؟

- بالنسبة لموضوع النسخة فقد وجدت بعض المعارضة ملجأ على أعمدة جريدتكم مـس هذا واحـدة من الاختين أيـت الحاج التـي أقـدمت على إخـراج «مـوت سـائق عربة» وقـد كانت المسرحية ـــ فيما أعلم - موضوع اشتغـالها في تحضير دبلومها في المعهد السـوفيتي الـذي درست فيـه أجد أنها - في إطـار المهرجـان - كـانت تمتلـك الكثير مـن النزاهـة والشجاعـة أكثر مـن الآخرين.

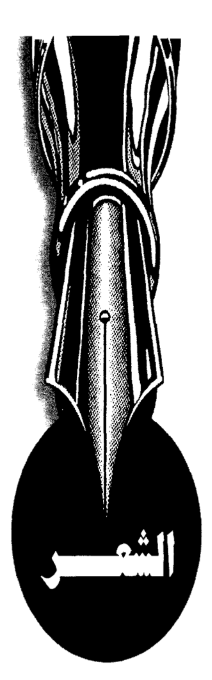
عملـت مـع نفـس المخـرج على نفـس المسرحية لشكسبير. عملنا نسخـة أولى ثم لأن المسرحية ذات ثراء استمرينا في العمل عليهـا في بلد آخـر، ونحـن نتـابع تعميـق بحوثنـا وصلنا إلى عمل أربـع نسخ لهذه المسرحية كان ذلك حال «ريتشارد الثالث» لوليم شكسبير.

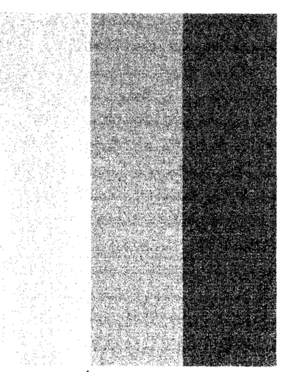
مـن ثمـة فـإني لا أعترض على واحـد يعمق عملـه، وهو بصدد تعمق ذاتـه يبدو لي أنه لضلال أن نندد بهذا السلوك لأنه لا يمكنه إلا أن يكون مفيدا للمخرج وللفرقة وللجمهور.

لو سمعت غدا أن «مـوت سائق عربة» قد أعيدت من طرف نفس المخرج في نسخة أخرى ولـدت من الأولى فسـأنتشي بالخبر لأني سـأقول: هـاك..أكيد هنـاك ملامـح جديدة سيكشف عنها. وهو ما لا يمكن إلا أن يهم المسرح في نموه، وحياتـه، وبالتالي فـإن الحكـم السلبـي على هـذا السلـوك الاحترافي يبدو لي كامل العقم.

● مـن غير الاقتبـاس كيف يـرتقـي الانتـاج الدرامي؟

ـــ يـرتقـي بمسـابقـات للمسرحيـات الجديـدة تتوج بجـائزة، تكـون بدورهـا بمثابة مخبر إنتاج لعـرض ما، يمكن لهذه المسابقات أن تنظم على المستـوى الوطنـي مثلما يمكن ان تكون على المستوى العربي، ويمكـن أن تكـون بمساعـدة الصحـافـة العربيـة. وباختصـار: يجب حصر جميع المكنات وتحريكهـا حتى تسمـح بتدفـق الأكسجين.


الشعر



رباعية التدرج!

● مهدي محمد علي

١ـ طرديّة

إذا ما بدت في باحة البيت خلتها
بَدَت مثل ثلجٍ يرتدي زرقة السما
بياض لها، لا يستهان بنوره
تردّى سماء الثوب جلا وأهضما
وراحت ذراعا ها تنوسان مثلما
شعاعين تحت الشّعر يهطل أسْحما
تدورُ على أرض الدّيار بمائها
تزيلُ غبارا أو تلمّعُ أنجما
لها كلّ يومٍ جولة في ديارها
ولي جولة فيها.. وما كان أعظما!

٢ ـ ضحى

«.. نؤومُ الضحى لم تنتطق عن تفضُّلِ»
نؤوم الضحى
لم تنهض الآن
والضحى،
علا، وهي مازالت تنامُ
وإنني،
أراقبها..
لم تفتح البابَ،
والندى
يذوبُ على أسوارها
فكأنّما،
أرادت ضحاها الظُّهرَ
والظُّهر سلما
إلى نومها حتى المساءِ
وكلّما
أرادت ضحاها كان
فالنومُ في الضحى
حياة لها
وهو التفتُّحُ مثلما
تعودُ إلى الدنيا،
على الحسن
كالندى!

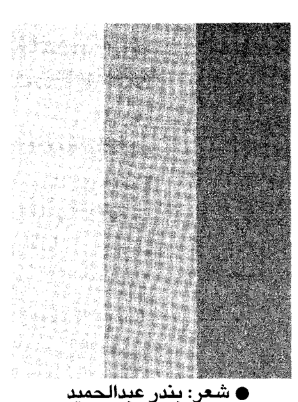
٣ ـ ليل

الثوبُ الأسود
في الليل الباهتِ
يُطلعُ وجهكِ أبيض
في الشرفة
يُطلعُ عُنقَك كالضوء
أحسُّ بنسمتهِ تلسعني
بيضاءَ
وأشياءُ الليل تثرثرُ
فالثوبُ الأسودُ
يحوي
هذا الليل الأبيض!

٤ ـ ذراع

ذراعٌ
مثلُ نورٍ سماويٍّ ـ شديد الأرض!
ذراعٌ
من فجوة في روحي أراها!!
ذراعٌ
لا ترتدي إلاّ بياضها!!!

حلب ١٩٩٤/٦/٢٣



السفر الغامض

● شعر: بندر عبدالحميد

-١-

حين مللت الأوراق
نهضت بصمت
ومشيت وحيدا
وتركت الباب ورائي مفتوحا
في الدرب الضيق
مر رجال ونساء لا أعرفهم
وأنا اقرأ في أعينهم أسرارا وحكايات
هذا رجل مهزوم منذ الحرب الكبرى
هذي امرأة لا تشبه أي امرأة
في صفحات الأزياء
وأنا أمشي

وكأني أمشي فوق الماء وحيدا
كنت أدور وأبحث عن احلامي المكتومة
عدت بصمت
ووقفت كتمثال يوشك أن يتساقط
عند الباب المفتوح
رأيت المرأة تقرأ في أوراقي أشعارا
لم يقرأها أحد حتى الآن!

-٢-

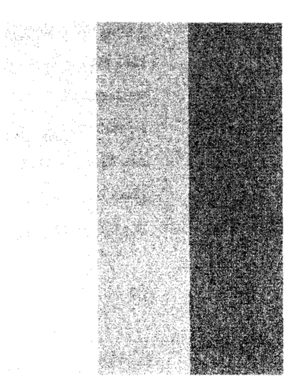
آخر قطرات القهوة
في هذا الفجر البارد
تتجمد فوق الشفة السفلى
كنز القبلات السرية
يتساقط مطر فوق الوجه المسحور
ويغسل آخر قطرات القهوة
وتظل بقايا القبلات السرية
في الشفتين.
وفي الفنجان المهجور.

-٣-
زمن يتكسر
في هذه العتمة
أضواء تلمع عن بعد
لا صوت
ولا ألوان
أسلاك شائكة

حول الأبواب السبعة
لاشيء الآن سيحدث
زمن يتكسر
مثل جليد تحت حوافر خيل
في منتصف الليل

- ٤ -

دائما هناك حقيبة
شبه فارغة
في هذا السفر الغامض
قميص وأوراق
أقلام ملونة وأوراق
أدوات الحلاقة
وأوراق حكايات
ورسائل حب
وجواز سفر
يصدر بصعوبة دائما
وعلى ارتفاعات عالية
يمكن أن يحدث حب
في طائرة
فوق ممرات النسور
وأنا أغرف الثلج من الغيوم
وأراقب السفن الحربية في البحر
وليس معي
سوى أوراق
وأطول قبلة في التاريخ!



القصيدة الرمادية

● شعر / أحمد غراب

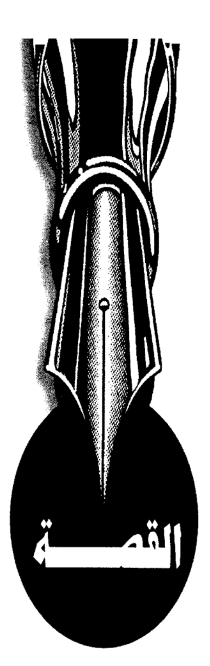
أنـــا هنـــا بين أكفـــاني أصيـــخ إلى
قـوافـل الـريـــح تـعـدو فـوق مقبرتي
أشـــمُّ بـــالظـــنّ ألـــوان النهـــار كما
كـانت تشـــمُّ مخاض السحب أوديتـي
أرنـــو صهيـل الثـــواني كلما انكسرت
سيقـانها وارتمت صرعـى كـأزمنتـي
مـازلـــت أملـك إحســـاسي كمـوقــدةٍ
مـاتـت وفيهـا حـــوار النّـار لم يمـت

***

عـــامٌ وشـــدّ صقيـــع الموت خيمتـــه
في أضلعـــي وتمطـىَّ الملـــح في رئتـــي
عـامـان واحترق المرجـــان وارتـحلـت
في ذكـريـات الثـــرى خلجـان أوردتي

***

لا تعصرُي غيمة الذكرى على كفني
عُصارة الغيم تدمي اليوم أتربتي
أبغى رقادا دخانياً بلا قلق
فكم ركضت طويلا خلف أدخنتي
وكم صلبت العشايا من جدائلها
على رموشي فكان السُهْدُ معصيتي
***
كهودج من غبار عشتُ منطلقا
خلف القصيدة في وديان أخيلتي
أطارد الكلمة العذراء ممتطيا
أصابعي راحلا في جوف محبرتي
مسافرا داخلي سعيا بلا أمل
عن الرؤى في سراديبي وأقبيتي
مهاجرا كطيور الحقل من بلد
جوعى إلى بلد عطشى بجمجمتي
وكان دربي رماديا وخارطتي
غيمية وضباب الوهم أمتعتي
والآن أدري كما تدرين زائرتي
أنيّ بنيت على الكثبان مملكتي
وأنّ كل حدودي لم تكن أبدا
غير المسافة من صوتي لحنجرتي
***
فلا تكوني أعاصيرا معربدة
تغتال نوم الشظايا تحت أغطيتي
فللشظايا أحاسيس لها لغة
ووهوهات الشظايا لم تكن لغتي
***


القصة

قطار يوم الاثنين

نيروز مالك

« إن طيفا غير غريب علي
يخفق من حولي
فأتذكر حبي الجنوني الغابر»

● بوشكين

في يوم توديع زليخة إلى مثواها الأخير، نسي أهالي القرية جثمانها بعد أن تعلقت أبصارهم بالمحطة المهجورة، ينظرون، وينتظرون مرور القطار.

كان القطار يمر في كل يوم اثنين، منذ أكثر من سبعين سنة، يبدأ في الظهور من وراء السلسلة التلالية كخيط أسود صارم التقاطيع، يرافقه خيط أبيض غليظ ينبعث بتموج من المدخنة، ويمتد على ظهر القطار، ثم ما يلبث أن يتناثر عاليا في السماء الزرقاء. ظلت أنظار العجائز والشيوخ معلقة بالقطار البعيد الزاحف كأفعى كسلى ابتلعت أرنبا فلا تستطيع التحرك بنشاط إلى الأمام. أما الصمت فكان قد ساد بينهم، وحلق كما كان يحلق فوق زليخة، في كل يوم اثنين، عندما كانت تخرج من الباب الكبير لدارها، ثم تقف قليلا بقرب الجدار، تنظر إن كانت المحطة لاتزال موجودة أم لا! لأن كثيرا من الأمور والأشياء قد أزيلت خلال السنوات الماضية البعيدة، منذ أن خرج وهيب من القرية ولم يعد إليها حتى اليوم.. عندما كانت زليخة تتأكد من أن الخيط الأسود لايز ال في مكانه، ترتاح، فتغمض عينيها وتنتظر قدوم القطار كالأيام الماضية.

في يوم توديــع زليخة، كان الجميع يتحــدثون عن تلك الحكـاية التي حدثـت. كانوا لا يذكرون في أي يوم حدثت بالضبط، أو في أية سنة وقعت! ولكنهم، جميعا، كانوا متفقين، على أنها وقعـت منذ أكثـر من سبعين سنــة مضت. أمــا الذيــن كانــوا شـهود عيــان على وقائعهــا فمات اليوم آخــرهم، إنها زليخــة..علاوة على ذلك. كـانت هــي بطلة الحكــاية بالمفهوم العصري للقصة اليوم.

ابتدأت القصة بهرب وهيب من خناجر والد زليخــة ورجاله وسلاحهم، ففي اللحظة التي كان والدها يجدل فيها حبلا ويجعله مشنقة.. وصله خبر فرار وهيب من الاسطبل الذي كان محجــوزا فيه، فأهمل الأرجوحة التــي صنعها لرقبة الهارب، وامتطــى فرسه وحاول اللحــاق به.. ولكنه وصــل المحطة متأخــرا، لأن قطار يوم الاثنين كـان قد حمل وهيب ومضى به إلى حلب قبل نصف ساعة.

وصل والد زليخة ومــن خلفه يتدافع رجاله إلى المحطة الخاوية.. فســأل ناظرها، إن كان وهيــب قد ركب القطار أم لا؟ هــز ناظر المحطة رأســه، أن نعم. سألوه: «هــل كان؟ هادئا أم مضطــربا؟». أجابهم: «كــان هادئا، ولكني لمســت قلقا وتساؤلا في عينيــه، هذا وكان بين الفينة والأخــرى ينظر باتجاه القرية كـأنه ينتظر أن يصله منها أحــد ما، وقد سألنــي: إن كان القطار سيــأتي اليوم بالتــأكيد؟ أجبتــه، نعم.. سيأتي في وقتــه تماما.. سألني أيضا: متى سيصل؟ أجبته في الساعــة العاشرة بالضبط سيكون في المحطة.. وما أن أتى القطار، حتى ركبه وسافر. وقد أجابني، عنــدما سألته إلى أين يريد الذهاب؟ قال: إلى «قشلة الترك» في حلب لأتطوع في الجيش». تابع ناظــر المحطة: «لقد استغربت كلامه، لأن الشبــان يهربون مــن الجيش التركــي الذي بــدأ يهزم في الحرب، فكيف يــريد هــذا الأحمق أن يذهب إلى الموت برجليه؟».

في يوم توديع زليخة، أفلتت ألسنة الناس مــن عقالها، عادوا يتحدثون عن تلك القصة القديمة بعد أن كتموها في صدورهم سنــوات طويلة.. ففي السنوات العشرين الأولى من الواقعة كتموها خــوفا من بطش والدها، أما في السنوات التي تلــت ذلك فكتموها احتراما لمشاعر زليخة. لذا بقيت حبيسة في صدورهم وقلوبهم.

سأل والد زليخة السائس: «كيف هرب؟». كان السائس يرتجف، لأن كارثة ما واقعة عليه لا محالة! أجاب: «لا أعرف... التهيت بالمهــر الوليد خمس دقائق لا أكثر.. التفت فلم أره!. ســأل والدهــا: «أصدقنــي، ألم تتفــق معه على الهرب؟ أقصــد ألم تهربه؟». عــوى السائس: «سيدي!». وانكتم بقية الكلام في فمه.

هز والــد زليخة رأســه وقال: «اهتــم بالمهــر إلى حين عودتي، ولا تغــادر الاسطبل..» واليوم، لايزال الناس يتذكرون كيف شنق والد زليخة السائس في الباب الذي هرب منه وهيب.. وعنــدما نفــض يده منــه، ذهب إلى ابنتــه، فوجــدها تنتظــره بتحد رغــم صفرة وجهها. ابتسم لها، وقال: «والآن، ماذا تعتقدين أنا فاعل بك؟».

كانت زليخــة تنظر في عمق عيني والدهــا، فترى، رغم جنونه، انكســارا، ضعفا، ترى عجزا، فقررت، إن خير رد هو الصمود في وجهه، وليكن بعد ذلك ما يكون.. ورغم صغر سنها، كانــت تتحدث مع والدهــا كند له. قالــت: «قبل أن أجيبك بكلمة، أريــد أن أســألك، أتسمح لي بذلك؟».

ظل والــدها يبتسم وقال: «تفضلي بــا بنت الكــ..». سألتــه بعد أن قالت لــه منبهة: لا

تشتم نفسك يا أبي. سألته: «ماذا فعل وهيب حتى تثور عليه هذه الثورة؟».
ظل والدها صابرا متمالكا نفسه وهو ينظر إلى ابنته وعلى وجهه مسحة من السخرية. ما لبث أن أجاب: «لم يفعل شيئا يا بنت الكـ سوى أن مرغ شيبتي بالوحل..» أجابته: «لم يفعل ذلك، أنت الذي تتخيل الأمر على هذه الصورة!».
صرخ بها: «اخرسي..». ولطمها بأقوى ما يستطيع على فمها، فارتدت إلى الوراء والدم يسيل من بين أسنانها.. ولكنها تابعت بإصرار: «نعم، لم يفعل شيئا. إنما أنت تتخيل ذلك..».
صرخ بها ثانية: «قلت لك اخرسي..». عاد والد زليخة إلى الابتسام وسأل: «لم تجيبي على سؤالي، ماذا تظنين أنا فاعل بك؟». قالت: «لقد أجبتك، لا أعرف». ثم تابعت: «افعل ما يحلو لك!». قال والدها: «إذن..». وسكت، ثم تابع: «غدا منذ الصباح سيحملك رجالي إلى بيت وليد، ابن الحجي آغا، أنت تتذكرين انه طلبك مني فرفضت يومذاك.. صحيح هو ابن لآغا مثلي ولكنه كان رأيي في ذلك اليوم، لا يليق بك.. أما اليوم فسأزوجك منه، وهو خير عقوبة لك..». تحرك والدها خطوة إلى الوراء، ثم توقف وتابع: «أما عندما أضع يدي على ذاك الكلب الأجرب الذي لولاي، لمات جوعا منذ سنوات.. عندما أضع يدي عليه سأسلخ جلده..».
ردت زليخة على والدها مباشرة: وهيب ليس كلبا، إنما الكلب هو وليدك الذي تريد أن تزوجني إياه..».
نظر والدها إليها وقال: «أقلت وليدي يا ابنة الـ..».
ردت عليه: «نعم إنه وليدك، إنه جروك وكلبك وأعرجك..». وانفجرت بالبكاء وهي تهجم على الباب الذي أغلقه والدها وراءه وهو يشتمها.
في يوم توديع زليخة، لم يقتنع أحد بأنها فاجرة، رغم أن قصة الحب التي كانت بينها وبين وهيب غير مفهومة! لأنهم لا يعرفون، كيف يمكن لابنة آغا أن تحب فلاحا معدما، يعمل بالأجرة عند والدها؟ وهكذا أخذ كل واحد منهم في هذا اليوم الذي يودعون فيه زليخة إلى مثواها الأخير، يتذكر جانبا من تلك الأحداث بعد أن وصلت إليه بهذا الشكل أو ذاك، ثم اتفق الجميع على أن زليخة فتاة لا مثيل لها في صلابتها وإخلاصها وجرأتها أيضا.. الكل يذكر كيف خرجت في أول يوم اثنين من البيت الذي انتقلت إليه كزوجة لوليد الأعرج، وأسندت ظهرها إلى الحائط. ظلت تنتظر حتى مر القطار.. وعندما لم تجد أحدا ينزل منه، أطرقت حزينة ودخلت البيت. قابلها زوجها الأعرج، وسألها: «لماذا خرجت؟».
رمقته بنظرة احتقار ثم قالت له بتحد: «لأرى إن كان سينزل من القطار أم لا؟».
تجاهل زوجها القصة وسأل:«من سينزل من القطار؟!
ضحكت وأجابت: «هل أنت غبي أم تتغابى؟ من سينزل من القطار غير وهيب؟
تساءل زوجها: «وهيب؟» ابتسم ثم تابع: «حتى ولو نزل سيجدك زوجتي».
سألته: «هل أنت مقتنع بأنني زوجتك؟ أنت تحلم!».
قال لها بشيء من القسوة: «بل أنت التي تحلمين!».
احمر وجه زليخة، ولكنها صممت أن ترد له الصاع صاعين كما يقولون، فأجابته بسخرية: «نعم، حتى هذه اللحظة التي تتحدث عنها أحلم بأن وهيب زوجي وليس

غيره..».

صرخ بها: «اخرسي يا كلبة، يا..». وجرى أول اشتباك بينهما فكسرت فيه يد وليد.. بعد ذلك، الكل يذكر أن زوجها لم يتعرض لها أبدا، كان يقول لنفسه، يا لها من كلبة شرسة؟ الكل يذكر كيف كانت تخرج في صباح كل يوم اثنين تحدق في الخط الحديدي الذي سيأتي فوقه القطار حاملا لها وهيب أكثر من سبعين سنة. الكل يذكر يوم وصل القرية خبر مقتله في اليونان فلم تبك زليخة، إنما ابتسمت وقالت: «هذا غير صحيح. وهيب لن يموت، وهيب سيعود، هو الذي وعدني بذلك. لقد قال لي، سأعود. أما الآن فيجب أن أهرب.. لأن والدك جن بعد أن وصله خبر حبنا. سأذهب وأتطوع في الجيش، ثم آتي وآخذك ونرحل من القرية.. نعم، هو الذي قال ذلك. هو الذي وعدني بذلك.. ووهيب لا يكذب، لأنه لم يكذب علي أبدا..». الكل يذكر كيف هز الناس رءوسهم إشفاقا عليها، حتى إن بعضا منهم قال: «لقد ذهب موت وهيب بعقلها!»، ثم لاموا الشخص الذي نقل الخبر إليها.. ومنذ ذلك اليوم لم يعد أحد يتحدث عن وهيب أو الحب الذي كان بينه وبين زليخة.. الكل يذكر كيف هزت وفيقة رأسها وقالت: «كانت زليخة تشاهد وهيب، كما أخبرتها، في كل ليلة في نومها وهو يقول لها انتظريني يا زليخة لم يبق إلا القليل لانتهاء الحرب.. سأعود إليك بعد ذلك إلى الأبد..». وقالت وزيرة: «كانت زليخة كثيرا ما تأخذني إلى بيتها، وتجلسني أمام الصندوق لتريني الثياب التي تخبئها لترتديها في حضور وهيب الذي وعدها بالمجيء». أما وداد فكانت تقول: «لقد أرتني زليخة أكثر من مرة المحرمة التي ستبللها بدم عذريتها عندما يأتي وهيب ويتزوجها!».

في يوم توديع زليخة، الكل يذكر كيف كانت تتزين وتلبس أفضل ما عندها من الثياب، وتخرج من الدار لترقب القطار الذي يمر كل يوم اثنين بطيئا بقرب تلك الشجرة التي قبلها وهيب أول قبلة، تشعر بفرح غامر عندما ترى الخيط الأبيض الغليظ المتصاعد من مدخنة القطار، تطرب لسماع صوت القطار وهو يصفر عندما يقترب من تلك المحطة المهجورة التي قابلت وهيب فيها أول مرة، يوم احتميا من المطر الغزير الذي انسكب سيولا في الوادي.

في يوم توديع زليخة انتظر أهالي القرية أكثر من نصف ساعة، انتظروا إلى حين مرور قطار يوم الاثنين الذي كانت تنتظره زليخة، قد يأتي؟ قال أحد الذين جهزوا جثمان زليخة للخروج به إلى مثواه الأخير.. قد يأتي وهيب في آخر قطار يمر وجثمانه لايزال فوق الأرض.

في يوم توديع زليخة شاهد أهالي القرية كيف مر القطار واختفى صوت صفارته وخيط دخانه الغليظ.. أما بعد دفنها بأكثر من سنة فكانوا يمرون ببيت زليخة في صباح كل يوم اثنين ويتساءلون: «أين زليخة؟ لماذا لم تخرج هذا الصباح؟». وعندما يتذكرون، إنها ماتت ودفنت منذ سنة.. كانوا يلتفتون ويبطئون في سيرهم منتظرين مرور القطار لعلهم يرون نزول وهيب منه ليخبروه عن انتظار زليخة الطويل له.



قفزت من سريري، لست أدري هل سمعت جرس الباب؟ كنت على وشك أن أغفو، بل لعلي غفوت، وقد رأيت حلما، ونادرا ما أرى أحلاما، أو لعلي بدأت في رؤية حلم، ولكنني لا أذكر شيئا، ثم سمعت جرس الباب، ونهضت، وإذا زوجتي تفتح باب الغرفة وتدخل، وقد فاجأتني بقولها

ـ حامد في انتظارك

لماذا يأتي إلي حامد في مثل هذا الوقت؟

نظرت إلى ساعة يدي، الساعة الآن الخامسة، بعد الثالثة وصلت إلى البيت، كعادتي كل يوم، دخلت إلى الحمام، واستحممت، ثم انتظرت إلى الرابعة حتى فرغت زوجتي من إعداد الطعام، حوالي الرابعة والنصف استلقيت في السرير، لم أنم، ولم أسترح.

حامد؟! لا شك أن أمجد هو الذي أرسله، ولكني أعرف أن أمجد قد سافر أول أمس الجمعة إلى البحر ، هل ثمة حادث؟

ـ أهلا حامد

الحدقتان يكاد ينفجر منهما الدم، والوجه مصفر.

ـ ماذا يا حامد؟

ـ أمي وأبي في انتظارك.

ـ ماذا حدث؟

ـ سترى في البيت كل شيء.

ـ هل رجع أمجد؟ .

وانفجر في بكاء مكتوم.

لا يمكن أن أقود إلا بسرعة، هكذا دائما يقول لي، قيادة الدراجة النارية لا يشبهها شيء، لا قيادة السيارة ولا الدراجة العادية، حتى ولا السفينة ولا الطائرة، هو لم يجرب قيادة السفينة ولا الطائرة، ولكنه يرى في قيادة الدراجة النارية وحدها كل شيء.

لا يمكنني أن أتهم هناء، فأقول هي السبب، لا، قبلها كان لا يستقر له على الأرض قرار، دائما ينطلق بدراجته، يريد أن يطأ كل طريق، بل كل أرض، وأن يتنسم وهو

يقودها هواء كل بقعة، فلكل بقعة هواؤها، كما كان يقول.

السيارة لا تعجبه، مع الدراجة أنت تتحكم في كل شيء، تسيطر عليها بكل ذاتك، وتمتلكها بكل جزئياتها، وأنت وحدك، وهي وحدها معك، كان لا يحب أن يحمل أحدا معه على الدراجة، أيا كان، على الدراجة أنت وحدك،يداك مشدودتان إلى المقود، تواجه الهواء بصدرك، تفتح له قلبك، تستقبله بعينيك، لا تطرف، ولا تغمض عينك، وفي لحظة تصبح جزءا من الآلة، وتصبح الآلة جزءا منك، تتصل أعصابك بأسلاكها، ويختلط دمك بوقودها، فتغدوان معا كلا واحدا، لحظة تعدل العمر كله، ثم تعود ثانية لتدرك أنك تقودها، وتحس أنك معها، وهي معك، فتستسلم لها، كما استسلمت لك، وتتمنى لو تغفو.

أما السيارة، فقد جربتها مرات ومرات، ما كنت أحس فيها بالمتعة، كنت أحس أني أسير على أربع، وأحاول جهدي كي أتحكم فيها، ولكني أحس أنها تبقى مالكة لشيء من إرادتها وأنها لا تنقاد لي، وأني لا أستطيع أن أمتلكها الامتلاك كله، لا أنكر أني أستمتع بها، ولكن الأمر بالنسبة إلى الدراجة مختلف جدا.

نزلت على الدرج، أنا وحامد، ثم دخلت في السيارة من غير أن أقول شيئا، وانطلقت، وهو إلى جانبي، أختلس النظر إلى وجهه في المرآة، متجنبا سؤاله.

مرة قال لي: أنا أعرف أنك لا تقود سيارتك إلا على يمين المسامير العاكسة المغروسة في وسط الطريق، بل إني على يقين من أنك تأخذ أقصى اليمين من الطريق، وتنظر إلى عداد السرعة، وإذا رأيت المؤشر قد تجاوز الستين رفعت رجلك عن دواسة البنزين، والأولاد من ورائك يضجون في المقعد الخلفي، وزوجتك إلى جانبك تضع شريطا جديدا في المسجلة.

هل رأيت؟! هذه هي السيارة، لا يمكن أن تكون فيها وحدك، ولا يمكن أن تنطلق بها، هل تعرف أني لا أقود إلا فوق تلك المسامير المغروسة في وسط الطريق، وإذا لم يتجاوز عداد السرعة المائة والعشرين دفعت المقود بكلتا يدي، ولا تعرف كم أستمتع بتلك المسامير، ولا سيما الجديدة، لأنها أكثر نتوءا من القديمة، فكل مسمار يدفع بالدراجة إلى أعلى، ويجعلها تحلق في الهواء، هل تستطيع أنت أن تحلق بسيارتك في الهواء؟! نشوتي الوحيدة هي التحليق في الهواء.

كان يروي لي دائما أحلاما يرى فيها نفسه وهو يحلق فوق الدراجة، يقف على الدرجة الأولى ويقفز إلى أعلى، فيتجاوز أربع درجات أو خمسا، ويحط على الدرجة السادسة، ليقفز ثانية، يضغط على قدميه، يثني ركبتيه، يدفع بجسمه إلى أعلى، فيقفز خمس درجات أيضا، وأحيانا يأتي بدفعة من قدميه وهو محلق، فيتجاوز درجات أخرى من غير أن يحط، أخبرني أنه حاول تحقيق ذلك في الواقع، لكنه لم يفلح، كان أحيانا في الحلم يدرك أنه مجرد حلم، وفي أحايين كثيرة كان يحس وهو في الحلم أنه واقع وليس حلما.

أمام البيت أوقفت السيارة، التفت إلى حامد، هززته بقوة من كتفه، ثم رفعت وجهه إلي، وأنا أحدق في عينيه، والدموع تسيل منهما.

ـ حامد، أخبرني، أمجد ماذا جرى له؟

ـ سترى الآن كل شيء.

ونزلنا من السيارة، واتجهنا إلى البيت.

من أجل هناء يا أمجد؟ لا أستطيع أن أفهم؟! هل هناء هي المسئولة أم الدراجة؟! لست أدري كيف عرف هناء؟ كما لا أعرف من هي؟ هل هي حقيقة أم خيال؟ هل هي واقع أم وهم؟ هل هي مجرد أسطورة؟

في يوم الجمعة من كل أسبوع ينطلق مع الفجر على دراجته، ليعبر السهول والوديان، ويتسلق الهضاب والجبال، ويجتاز الجسور والمعابر، ويخترق الأنفاق، حتى يبلغ البحر، قاطعا عشرات الأميال من الداخل إلى الساحل، من البادية إلى البحر، ليصل إلى هناء.

ليس في نساء الأرض كلها مثل هناء، أقسم أنه تعرف إلى إحدى عشرة امرأة، ولكنه لم ير فيهن مثل هناء، ولم تكن هناء مثل واحدة منهن، كانت تجمع كل ما فيهن جميعا، وتتفوق عليهن، ثم تنفرد بما هو خاص بها، بعد ذلك كله.

سألته مرة: هل هي شقراء أو سمراء؟ فأجاب: هي هناء فقط، وليس في إمكان أحد من رجال الأرض كلها أن يفهم هناء، أو يعرفها، سواي أنا، ولذلك لا فائدة من وصفها، أو الحديث عنها، هي وأنا، فقط.

أحيانا هي الماء وأنا الطين، وأحيانا هي الطين وأنا الماء، من خلالها عرفت سر ولعي منذ الصغر بالطين والماء والتراب وشمس تموز، في الشتاء كانت ساحة القرية تمتلئ بالمطر، وتتحول إلى مستنقع طيني، كان الأولاد يلعبون على أطرافها، وكنت أغوص في عمقها، ثم أخرج وقد تلطخ جسمي كله بالطين، فأقعد في الشمس حتى يجف الطين العالق بجسمي ويتشقق، وعندئذ أعود إلى الماء كله بالطين، فأقعد في الشمس حتى يجف الطين العالق بجسمي ويتشقق، وعندئذ أعود إلى الماء لأغطس فيه ثانية. وفي الصيف يلعب الأطفال في ظلال الجدران، متفيئين من شمس تموز، وكنت ألعب في العراء، تحت الشمس، وأتمرغ في التراب الغباري الناعم، ثم أغدو إلى البئر، وأدلق على جسمي دلاء الماء البارد، لم يكن في قريتنا نهر ولا بحر، هناء هي البحر والماء والتراب والطين.

واليوم لا شمس تموز تحرقني، ولا أمطار نيسان تغرقني، وأنا أقود الدراجة تحت المطر، أتمنى لو يتغلغل إلى جلدي ويخترق مسامي وينفذ إلى عروقي، لأصل إلى هناء وأنا مبلل، نديان، فترتوي مني ماشاء لها الارتواء، وحين أقود تحت شمس تموز أحس أن جلدي قد يبس وتقشر، فأفرح، وأتمنى لو ازداد الحر التهابا، فأنا مطمئن إلى أني سأغطس أنا وهناء، هناك في البحر، وأني سأشرب عندئذ من الماء أكثر فأكثر.

كنت في الحقيقة أختلف معه كثيرا، كما أختلف عنه، وإذا ناقشته في أمر، فأفحمته فيه، كان يقول لي: «هذه السنة التي تكبرني بها لن تجعلك أكثر حكمة مني، ثم يقول: «إذا كنت أنت قد بلغت الثلاثين فاعلم أني لن أبلغها أبدا، سأبقى دائما في التاسعة والعشرين».

وكنت أحبه، وأصدقه في كل ما يقول، كما كنت أقره على ما هو فيه، لأنني أدرك أن هذا هو تكوينه، وأن هذه هي فطرته وحقيقته وطبيعته، وأن ما هو فيه ليس مرضا ولا جنونا ولا عبثا ولا اصطناعا ولا تكلفا، وإنما هو أمر طبيعي فيه تماما، بل إنما هو أمر خاص به، وهكذا سلمت بأمره، واعتبرته واقعا وحقيقة، وما عدت ألومه على شيء أو أناقشه فيه.

أمجد أقرب صديق إلي، بل إن وصفه بصديق يكاد لا يكفي، على الرغم من إحساسي بأنه ينتمي إلى جيل آخر، أو طينة أخرى، وكان هو يعبر عن ذلك بصورة مختلفة، فيقول لي: «أنت تشبه أبي»، وكنت لا أستاء من هذا الوصف، لأني كنت دائما أبدي إعجابي بأبيه، من خلال أحاديثه عنه، ولما عرّفني إليه ازداد إعجابي به، وسرعان ما توطدت صلتي به، وبسائر أفراد أسرته، وأصبحت أثيرا لديهم، لعلهم توقعوا أن أتمكن من رده عن الطريق التي هو فيها، وأنا المتزوج وصاحب أولاد ثلاثة، ولكني نادرا ما كنت أحاول ذلك.

ولقد كان دائما يذهلني، فقد أكد لي مرة أنه وصل إلى هناء بعد ثلاث ساعات من السفر المتصل، شمس تموز شققت جلده، كما كان يتمنى، ونضحت كل ما في عروقه من ماء، وألهبت فؤاده إلى قطرة يبل بها ظمأه، وأشعلت في داخله لهيبا لا ينطفىء، وهو يمني نفسه بالخوض في عباب بحرها اللجي، والغوص حتى الأعماق، وعب كل ما في اللجة حتى القرار، ولكنه أكد لي مقسما أنه عاد على دراجته بعد خمس ساعات أمضياها معا قاعدين على صخرة عالية، تطل على البحر، والموج يزبد عند أقدامهما، ولا يكاد يلامس أصابع القدمين، وقد رفعا وجهيهما إلى نسيم البحر البليل، يتلقيان معا نداه الناعش، المنغوم بأصوات النوارس، يقطعها صوت تكسر الأمواج على صخور صلدة، لا تشرب من الأمواج شيئا، قال لي: لقد تعلمت كيف أستقبل النسيم بوجهي وأملأ منه رئتي وقلبي وأرتوي بنقائه الصافي، ثم أقسم مؤكدا أن يده لم تمس في ذلك اليوم يدها، وهما اللذان كانا قد غاصا من قبل مغامرات كثيرة في البحر حتى القرار، والتقطا معا الأصداف، ثم ارتميا على الرمال الناعمة، التي تشرب الأمواج المتعاقبة عليها في غير ما انتهاء، ولا الرمل يرتوي، ولا الموج يستقر أو ينفذ.

كدت لا أصدقه فيما قال، ولكني سرعان ما وجدتني أسلم بها يقول،وأصدقه، فلحديثه دائما سحر خاص.

ثم قال: من يغص وهناء إلى القرار يجد هنالك نارا متقدة ليست كالنار، هي البرد والسلام، على الرغم مما فيها من دفق وهج مستعر، وبعد أن تصطلي معها برد تلك النار الناعمة، وترتوي من دفئنا الخدر، تطفو عندئذ إلى سطح عالم آخر، وتغفو على وسادة من هواء، ويحلو لك النوم، وتطيب لك الأحلام، وهنالك تأتلق فوقك في السماء آلاف النجوم.

وفتح حامد الباب، ودخلنا، وإذا دراجة أمجد مركونة وراء الباب، لم نقف عندها، ومضينا إلى الداخل، ولكني استطعت أن ألاحظ أنها سليمة، لا كسر فيها على الإطلاق، وكأنما هي في انتظاره، مهيأة ليقودها وينطلق بها الآن، أو بعد قليل، ربما كانت مرآتها فقط هي المحطمة.

ماذا بالنسبة إلى أمه وأبيه وإخوته؟ لا أظن أنه مضطر إلى الكذب على أحد منهم، كما أنه ليس مضطرا إلى مصارحة أحد بشيء، ولعلي الوحيد الذي يعرف عنه كل شيء، ولا سيما بالنسبة إلى هناء، وأنا أعرف حق المعرفة أنه يحب أمه ويقدسها، كما يحب أباه ويحترمه، والأهل يعرفون دائما أن للشباب مغامراته، وهم واثقون من أنه سيعود في وقت قريب إلى جادة الصواب، التي يقر بها أكثر الناس، ويمشون عليها.

وفجأة وجدت نفسي أغوص في لجة من الدموع والندب والعويل والبكاء، وثمة

صندوق خشبي طويل، ومن حوله الأم والأب والأخت، وأنا أقف أمامه، وإلى جانبي حامد، أين أمجد إذن؟! توقعت كل شيء، ولكن لم أتوقع ما أراه على الإطلاق، كنت كلما ودعته أحس أن ثمة حادثا ما سيقع، ولكن لم أتوقع هذا.

ـ هل حدثته يا حامد؟!

ـ لا يا أمي

ـ إذن احكي له، احكي، ماذا تنتظر؟ عيني عليك يا أمجد؟!

ـ وصل إلى الساحل، ودخل البلد، كان يقود بسرعة، كعادته،داس قطعة حجر صغيرة، هكذا روى الناس، يبدو أنه ما رآها، داس فوقها، طارت به الدراجة.

وأجهش في البكاء، ولم يتمكن من المتابعة، فأخذ الأب يتكلم:

ـ حلق في الهواء، كل الناس قالوا إنهم رأوه وهو يحلق في الهواء، ويداه تمسكان بالمقود، ثم حطت به الدراجة، فنزل على رأسه.

وعاد حامد إلى الكلام

ـ أسرع الناس إليه يريدون إسعافه، فقال لهم: «وصلت، وصلت»، ثم لفظ الروح.

قال الأب:

ـ كم كان يحب السباحة في البحر؟ وصل إلى البحر، نعم وصل.

وأضافت الأم، وهي تجهش في البكاء

ـ أنا أعرف ابني، كان يخاف الله ويخشاه، ولا بد أنه كشف عن بصيرته، فرأى الجنة، وقال: وصلت، وصلت.

وفي أثناء ذلك كانت أخته تندب وتعول لاعنة الدراجة والسباحة والبحر.

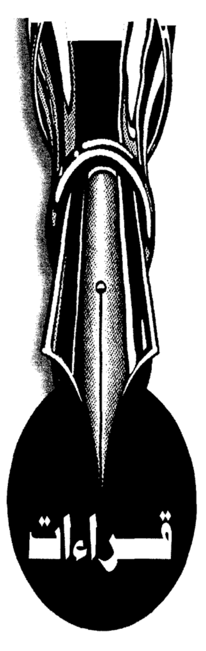
لم أستطع قول كلمة واحدة، وأنا أحاول منع نفسي من البكاء.

وبسرعة نزعت مسامير الصندوق، وحدي، وكشفت الغطاء الخشبي، وكنت أول من يرى وجهه.

هل يعقل أن أكون ما أزال نائما في سريري؟ هل هذا كله حلم؟ مجرد حلم؟ لا يعقل ذلك؟ ليته حلم، ولكن ها أنذا أمام أمجد، وهو نائم، ولا حلم سوى الحلم الذي أطبق عليه جفونه، خشية أن يهرب منه، وعلى شفتيه طيف ابتسامة، كم هو حلم ناعم وجميل؟!

ـ نوم الهناء يا بني

ووجدت نفسي أنتحي جانبا، لأمسح من عيني الدموع.


قراءات

الأسلوب الشعري في المجموعة القصصية:

«رجل من الرف العالي»

بقلم: فاضل خلف

عندما أقول إن الدكتور سليمان الشطي له الباع الطويل في مضمار «السردية الشاعرية» ذلك المصطلح الذي أطلق عليه بعض النقاد اسم «القصة القصيدة» فإن ذلك يعني الكشف عن الحدود القائمة بين كل ما هو أدبي... فهل هي كما هي عليه من حيث صرامتها وتحديدها وقطعها أو أنها امتزجت بعد سقوطها وصار امتزاجها ملحوظا لكل منظور راصد؟ فقد أصبح الكل يعرف أن الشعر قد اقتحم المسرح. ومسرحيات سوفوكليس ويوريبيد وراسين ونجيب سرور وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور وغيرهم أكبر شاهد على ذلك.

والملاحم الشعرية هي الدليل الأقوى على ما نقول. كذلك احتواء القصة على سطور شعرية سواء أكانت بأسلوب تحليلي أم بأسلوب سردي. وهنا قد يسأل سائل: «هل بقي ثمة خلاف بين السردية والشاعرية؟» فنجيب بأن الخلاف جلي واضح فيما إذا كانت السردية تفضل انتهاج السطر الشعري وفي الأسطر الشعرية ذاتها إذا كانت الأخيرة منغومة بالرنات الايقاعية الملحوظة فتوحي بأن هذا قد كتب بغرض الشعر في الوقت الذي تتميز به السردية ـ الشاعرية بجنوحها الشديد إلى السرد الروائي.

هذه الإجابة قد لا تحدث لدى المتسائل أي اقناع، فلي وله أكبر عذر في هذا لأن السردية ـ الشاعرية والشاعرية نفسها قد امتزجا لدرجة أن الخيط الواهي الفاصل بينهما لا يكاد يرى إلا من منظور النقد التحليلي القائم على الجداول الإحصائية والرسوم البيانية. وقد وصف الأستاذ إدوار الخراط هذه الكتابة بالكتابة عبر النوعية؟ الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، إذ تشتمل عليها وتحتويها في داخلها، وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه، قصة شعرية تستفيد من منجزات الفنون الأخرى من تصوير ونحت وسينما. وواضح أن هذا ليس سهلا إذا ما أردنا تطويع القلم لحظة من أجل المتلقي، ذلك أن هناك قيودا صارمة بين ما هو عشوائي قائم على التخبط وما هو حر يتيح «للأنا» الانطلاق.

ما أوردناه لا يتنافى مع تجليات سليمان الشطي الفعلية ذلك أنه يفتح نصوصه القصصية لأجل تعدد الدلالات، أو لأجل تعدد السؤالات. وهو لا يقر ما يريد سرديا مباشرا ذلك أنه يحرك قبلا «الأنا» الشاعرة لتأتي الألفاظ بيقين شعري له مذاق خاص. هذا اليقين ذو السمت الناتج عن رؤية من منظور عقلاني أو منظور وجداني، انظر إلى ما يقوله في أولى قصص مجموعته «رجل من الرف العالي» القصة المعنونة بـ «خدر من مساحة وهمية»: (ص ٢٠):

«صحراء منبسطة تغطيها عتمة أول المساء، الحلقة الكبيرة تهمهم وقد تلاقى ظلام الرؤوس مع الصحراء.. بقية من اصفرار يعصب جبين الأفق، حديث ممتد، أجساد تنحنى ثم تجسد متممة بقية الصلاة».

وإني لأسألك: هل هذه الكتابة تماثل ما اعتدناه من كتابة قصصية معتادة ومتوقعة.. إن وصفه التمهيدي للحدث يقترب بشكل أو بآخر من أساليب الكتابة الشعرية في الوقت نفسه يتباين مع كل قاص قد عنى قبله بمنهج السردية الشاعرية بطول النفس وتركه الأحداث تتصاعد من نفسها وتتكثف زمانيا ومكانيا في اللحظة المناسبة دون أدنى تدخل منه فإن ثبت أن هناك تكثيفا من نوع معين فمعنى ذلك أن التكوين قد تطلب هذه الضرورة.

ومن ثم فقد أتفق مع إدوار الخراط في أن هذا هو عين ما تحاوله تلك اللغة/ الكتابة ـ الاشكالية الأكثر إثارة في سعيها للخروج من أسر التقريرية، وأحادية الدلالة ووعائيتها المظنونة بها.

يقول الشطي في صفحة ٢٠ من صفحات المجموعة:

تخافتت الأصوات ـ شبحة أمامي عيونه تخترق الظلام الزاحف ـ أحسست أن هدوءهم يناقض الصخب الحي الذي كان يميزنا، ولكنهم ها هم يكادون لا يتنفسون.».

وفي صفحة (٢١):

وبدأت نبرة هادئة تبرز وترتفع.. وأحسست أن أذني مقصودة... وتمتمت.. حاولت أن أقضي على حشرجة معترضة لأظهر بمظهر الطرف المفاوض ـ وأحسست بذكاء خاطر يتحرك في داخلي....»

هو بهذا يدع للمتلقي حريته في عبور النص وفي الاتصال به وبسؤاله أجاب: بأن متلقي اليوم ليس كمتلقي الأمس «يقصد متلقي الأنماط التقليدية البعيد كل بعد عما حدث اليوم من تطورات» فمتلقي اليوم قد صار حتما عليه استرجاع اللحظات الأولى التي داهمت المبدع بمعنى أنه لابد أن يشاركه ببذل طاقة توازي طاقته فإن لم تكن لحظات التلقي بنفس طاقة لحظات الإبداع الأولى فلا فائدة حينئذ في الاتصال بين الاثنين ـ المبدع والمتلقي وكاتبنا يعرف ذلك جيدا ويعرف حق المتلقي عليه فترك له مساحات بها يتمكن من الاتصال به فانظر في صفحة (٢٢) واقرأ:

هأنذا أفصل نفسي عنهم.. عن النبض الذي ظللت مؤمنا به حتى تلك اللحظة. هذا الحديث الواضح الهادىء يغيظني، عيناه لاتزالان تشقان الظلام الزاحف.. لحظتئذ تذكرت عينيها وطريقتها في الكلام.. حين كانت الجموع الصاخبة تهدر وتزمجر، وكنت يومها لسانا منهمرا يقطر حماسا، صدقني لم أكن أعرف من أين تأتي الكلمات، ولكن اللحظات المحشودة تخلق مالا نتوقع، لقد استسلمت لي العقول والأجساد».

والآن وبعد قراءة هذه الأسطر ألست معي في أنها ألفاظ في شوق حار لإحداث التعددية؟

أليست الكثافة الدلالية شرط أولي لحيويتها؟

أليس وجودها مرتهن بقدرتها على الاستمرار في الإحالة؟

أليست مهيأة بصفة دائمة لقبول الصياغات المتوالدة؟...

أراني بإزائها أدنو بقدر ما أنأى... أدنو من الصميم بقدر هروبي البعيد من الهش المتسم بالسطحية والظاهرية، وأراني أخرج من عزلتي الفكرية وأنطلق مع النص في رحب مترام مداه.

عندما قرأت عن «عبدالحميد» بطل القصة على الفور تفاعلت معه بحب وحدب وشغف وهالني من أخته شهقاتها وهي تئن من تفجعها على الحال التي آل إليها، وهنا هاجمني فجأة السؤال الملح: لماذا سكنت عبدالحميد هواجس اغتياله؟ ولماذا لم يرحني المؤلف بتدخل بسيط منه بغرض التكثيف؟ لماذا لم يفعل الشطي كما فعل غيره فجاءت قصصهم عبارة عن شذرات في قصاصات؟ ألم يعلم أن حياتنا العصرية قد اتسمت بالعديد من الإيقاعات السريعة الضاغطة؟ ورغم هذا دعاني إلى الإخلاد الى مطولاته عن طيب خاطر وتشوق واستمتاع، بل ما كنت لأنتهي إلا لأبدأ القراءة من جديد. وهنا أريد أن أقول إن هذا الحجم المطول إن لم يكن كاتبه قادرا على نفي سأمة المتلقي بالشذرات القصصية ذلك أن هذا المضمار يتطلب طاقة من الطاقات العليا من النوع الذي إذا تمكن من الجسد فإنه ينفي عنه ترابيته ويمنحه حرية غير منقوصة فيتيح للمبدع التقاط خامته المزجاة لعلمه بأنها مقسومة له هو وليس لغيره وأنه هو الذي سيعطيها شكلها ويملي عليها وجوده فتظهر مادة وشكلا روحا وجسدا وهذا هو المعنى الأصح للامتزاج الكامل.

● القصة الثانية «رجل من الرف

العالي»

نلحظ على نص هذه القصة مايلي:

●تنويعاته متعددة

●ليست له مغلفات

●يقوم على أساس محوري قوامه:

هل من المتاح لبطل القصة «عبدالله الداير» استعادة وضعه الذي كان عليه في وقت من الأوقات من علو كعبه على أقرانه ومكانته الاجتماعية المرموقة وأدبياته ذات البريق؟

●إنها القصة التي كشفت لنا بأسلوب واضح عن عناصر «الحساسية الجديدة» ألا وهي:

●التداخل الزمني

●احتضان الواقع للحلم

●الرؤى الشاعرية

●السردية الشاعرية

●غموض التساؤلات

●التحرر من النسق

●التحليل الشخصي

●التحليل الحدثي

ـ تجاوزت السردية الشاعرية ـ أو الكتابة عبر النوعية على حد وصف إدوار الخراط مرحلة الحساسية الجديدة بعد أن استوعبت انجازاتها وأصبح من المحتم على المبدع أن يخفي فاعليته إن كان سيتكلم بالسردية الشاعرية ويضع مهمة إظهارها على عاتق المتلقي وهذا هو ما حدا بالشطي ليقول:

حجر يرمي بنفسه في الساكن فتنبض الحياة في الذرات...

وهبطت في ماض بقيت منه خطرات يلمع هو فيها...

الضجيج المفاجيء أخرس همهمات المغرب العادية..

حبست الأنفاس..

تلاشى ثغاء الأغنام الآتية من رحلتها اليومية...

تسمرنا...

كل غلام تسمر حول سخلته وقفل ذلك الدرب الضيق..

جمدت الحركة الشكلية...

خرست رغبة الكلام المعهودة قبل الاستسلام لليل هاديء...

لم تكتمل بعد ابتهالات رجل يسبل كمه على كوعه الذي انحدر منه ماء الوضوء...

سكنت ضربات أواني الحليب المألوفة في مثل هذا الوقت..

استطاع عبدالله الداير أن يغير طبيعة ذلك المساء...

إذن هو استغل فاعليته بأسلوب يحرك المتلقي من السطح إلى العمق متيحا له مساحات مضيئة يطل منها على نواة أو محورية العمق الحاملة لكل الهيكل القصصي.

وهنا يبقى السؤال هو السؤال: بماذا تميز الشطي على قرنائه من كتاب السردية الشاعرية؟

فإذا كانت الإجابة ملحة فلن أجيب بغير هذا:

قال كاتبنا الشطي في ص ٢٨ من صفحات مجموعته وفي السطر قبل الأخير: «يا عتمة الليل المتبقية متى تنقشعين»، والإجابة موزعة كلماتها على حروف هذه الكلمات بأسلوب غير مرتب.

فما عليك أيها المتلقي المثقف الواعي سوى إعادة ترتيبها وواضح أنك فعلا تريد أن تعرف مميزات الشطي على أقرانه من كتاب الحساسية الجديدة وأنك شاركتني لحظات متعبة بلذاذه في هذه السياحة الأدبية.



● خليل صويلح

إن الشيء الوحيد الذي يفوق الموسيقى، هو الحديث عن الموسيقى، وكنت على وشك أن أقول الكلام ذاته عن الأدب. لكنني ترويت قليلاً، فالواقع أن الشيء الوحيد الذي يفوق الحديث في الأدب، هو صناعة الأدب الجيد.

● غابرييل غارسيا ماركيز

لأعترف منذ البداية أنني شديد الإعجاب بغابرييل غارسيا ماركيز، هكذا دونما ألقاب وتبجيل خاصين، إذ إنني أعتقد أن الروائي الجيد سرعان ما يكسب صداقتك ويعفيك من ترهات كثيرة.

ماركيز الذي كل ما وجدت نفسي في مأزق يشدني بحبل سري من بئر عزلتي وقلقي وموتي المؤكد، إذ لطالما صفع روحي مرات ومرات بعوالمه المدهشة، ولعل أخطر ما يتعرض له روائي آخر أن يقع في حبائل روائي مثل ماركيز وأن يحاول أن يكتب هو الآخر "واقعيته السحرية" التي بالتأكيد أقرب إلى الكارثة، لكن ماركيز وحده أفادني بطريقة ما باكتشاف البيئة المحلية وأهميتها في تشكيل عالم روائي شديد الخصوصية والطزاجة ... ماركيز الذي كتب ويكتب عن قارة بعيدة هي أمريكا اللاتينية، اعتقدت أنا الآخر أنه يكتب عن قارتي الصغيرة المجهولة ولنسمها قارة "الجزيرة".

الجزيرة هذه الجغرافية المهملة والمعلّقة بإهمال في أطراف خريطة سورية من جهتي العراق وتركيا، الجزيرة بشعوبها المتنافرة من بدو وأكراد وآشوريين وسريان وأرمن وشيشان تكتب بصمت حكمتها المدوّية وأرشيفها السري الذي يحمل ألف لون ولون من السرد والهموم والموتى والأساطير والخرافة.

هذه الجزيرة التي لم يكتبها أحد، اعتقدت لوهلة أنها تحتاج إلى مخيلة ماركيز وحده لانتشال معجزاتها وأسئلتها الداكنة التي تشبه الورم في أكثر أعضاء الجسد حساسية.

إنني إذن حين أستعيد مخيلة ماركيز، أستعيد ذاكرة تخصني، ذاكرة مالحة فوق جرح نازف إلى الأبد:

• كيف اكتشف ماركيز روايته؟

ماركيز *المراسل الصحفي* حتى منتصف الخمسينات، وجد نفسه فجأة في ضائقة مالية بعد أن أغلقت الجريدة التي يعمل بها أبوابها، فلم يكن أمامه سوى أن يكتب القصة والرواية، حاول أن يقلّد جيمس جويس وفولتير وكافكا، لكنه أدرك مبكراً أن شخصيته الأدبية الخاصة لاتكون في تقليد أحد، لكن جملة في رواية "المسخ" لكافكا، كان لها تأثيرها الفعّال في اتجاهه نحو حقله الخاص:

«أتذكر الجملة الأولى في رواية المسخ: [عندما استيقظ جر يجوري سامسا ذات صباح، وكان يحلم أحلاماً مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة عملاقة] ... قلت أحادث نفسي: اللعنة، إن جدتي اعتادت أن تتحدث على هذا المنوال، تلك هي اللحظة الأولى التي بدأت أهتم فيها بالرواية، عندها قررت قراءة كلّ الروايات الهامة التي كتبت حتى ذلك الوقت».

لقد وجد ماركيز أن سرد جدته أهم من كل الروايات والكتّاب الذين حاول أن يقلدهم ومن هنا اكتشف خصوصيته في عرض الواقع بأسلوب خيالي أو سحري وهو الأسلوب الذي أطلق عليه النقاد اسم "الواقعية السحرية".

نقطة أخرى نكتشفها في عالم ماركيز وتفكيره، تتجلى في زرعه لبذرة أساسية في أول حقل روائي له «عاصفة الأوراق» والتي سرعان ما نبتت حقولاً من القمح الذي يشبه الذهب العتيق.

يقول ماركيز موضحاً هذه الفكرة: «أعتقد أن الكاتب يؤلف كتابا واحداً فقط، على الرغم من أن ذلك الكتاب ذاته قد يظهر في مجلدات متعددة وتحت عناوين مختلفة».

ولكن ماركيز، رغم اتفاق النقاد على أن أهم أعماله كانت رواية مائة عام من

العزلة «يرى أن هذه الرواية ليست الأهم بين أعماله بل رواية "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه"».

وفي قراءة جديدة "للعزلة" لا يمكننا أن نتفق مع ماركيز رغم تعاطفنا الشديد مع كولونيله المنتظر لرسالة لن تصل في بريد الخميس أو الأحد.

لأول مرة في تاريخ الرواية العالمية نرى إلى ذلك النسيج المتين بين ما هو ملحمي وشاعري، ما هو أسطوري وواقعي، حيث تتناوب المعجزات والأعاجيب في تمثيل أدوار بيئات وشخصيات لها مشابه في الواقع المحسوس، ويتجسد الخيال الجامع في أفكار رئيسية رافضة للأوضاع الفاسدة في أمريكا اللاتينية.

امتياز ماركيز يتجلى في تلك الأمور المستحيلة التي تحدث باستمرار، على نحو غير متوقع أو محتمل ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن عالم ماركيز الأدبي هو نسق مخترع، مرجعه إلى ذاته، بل على العكس، إن أهميته الأدبية تأتي من أنه لا يكتب عن أرض وسيطة وإنما عن الأرض التي نسكن جميعا. «ماكوندو» هذه المدينة التي رسمها خيال ماركيز، مدينة موجودة بالفعل، إنها كل مكان وليست مجرد كولومبيا أو حتى أمريكا اللاتينية برمتها وهذا هو سحرها وعبيرها الغامض.

لقد رأى البعض أن عزلة ماكوندو نتاج الأوضاع المتخلفة، لكن ماركيز يرى أن مصدر تلك العزلة من افتقار أفراد العائلة للحب «بإمكانك أن ترى في الكتاب أنه على مدى قرن بأكمله كان أوريليانو الوحيد من عائلة بويندا الذي فكر في الحب. إن عائلة بويندا كانت غير قادرة على الحب، وهذا هو مفتاح عزلتها وإحباطها، أعتقد أن العزلة هي النقيض للتضامن».

• صعود ريميدوس الجميلة إلى السماء

في رواية «مائة عام من العزلة» تطير ريميدوس الجميلة إلى السماء بواسطة ملاءة بيضاء، عندما كانت تنشر الغسيل، وشخصيات أخرى تقوم بالأفعال الغرائبية ذاتها على مدار أعمال ماركيز كلها تقريبا، هل كل ذلك من صنع المخيلة؟

يرى ماركيز أن جميع شخصيات رواياته ذات أصل واقعي وفي دفاعه عن طيران ريميدوس الجميلة يقول: «كان على ريميدوس أن تختفي من المنزل فجأة، ولم أجد وسيلة مناسبة لذلك.. وفي أحد الأيام وأثناء ما كنت أفكر في هذه المشكلة، خرجت إلى الحديقة. كانت الرياح عنيفة وكانت هناك امرأة سوداء في غاية الجمال قد انتهت لتوها من الغسيل وتحاول نشر الملاءات، لم تستطع لأن الرياح حالت دون استقرار الملاءات. وأتتني فكرة بارعة مفاجئة. قلت لنفسي: وجدتها - إن ريميديوس الجميلة في حاجة إلى ملاءات للصعود إلى السماء - في هذه الحالة، فإن الملاءات تمثل العنصر الواقعي، عندما عدت إلى الآلة الكاتبة، راحت ريميدوس الجميلة تصعد وتصعد دون أية صعوبات على الاطلاق. ويضيف ماركيز: أن الواقع ليس مقصورا على سعر الطماطم والبيض. إن الحياة اليومية في أمريكا اللاتينية تثبت أن الواقع ممتلىء بالأشياء غير العادية.. يكفي أن تتصفح الصحف لتعرف أن هناك أشياء غير عادية تحدث لنا كل يوم.

• الحب ذلك النشيد الصوفي الطويل

انشغل ماركيز في معظم أعماله الأولى بمشكلة الحقيقة الفردية داخل المجتمع

غير العادل وكشف عنف الديكتاتوريات العسكرية التي أعطبت أو حاولت أن تعطب كل ما هو إنساني وشفاف في الروح البشرية، لكن رغم سيطرة رائحة الدم والبارود على مجمل أعماله، تطل من نافذة غير مرئية صورة للحب والعشق ونظرة خاصة ترمي بها امرأة ما من وراء باب مغلق على حقيقة أكثر دمارا.

إن نساء ماركيز مستوحدات، تراجيديات وساحرات وهو إذ يكشف عن عوالمهن وسط هذا الخراب المحيط فإنه يبرز أحد أهم اهتماماته في الرواية، موضوعة الحب، بوصفه أكسير الحياة، يقول: «كانت هناك دائما طوال حياتي امرأة تأخذ بيدي، وتقودني للخروج من أصعب المواقف في الحياة. إنهن يكتشفن الطريق بشكل أيسر دون طلب مساعدات كبيرة. بدأت أؤمن بالخرافات بشأن هذا الموضوع، حيث أعتقد أنني ما دمت مع امرأة فإنه لن يصيبني مكروه».

عندما كتب ماركيز روايته «الحب في زمن الكوليرا» كأنه قد وجد بذرة ضائعة منذ زمن في تراب الخراب وفجأة نبتت كنشيد مقدس وصوفي بلا حدود.. قصة حب غريبة ومدهشة، تنتهي بباخرة في عرض البحر، لا تصل إلى الشاطىء أبدا، وحين يسأل قبطان الباخرة، ذلك العاشق الأبدي:

ــ وإلى متى تظن أننا سنستطيع الاستمرار في هذا الذهاب والإياب الملعون؟ كان الجواب جاهزا لدى «فلورينتينو» منذ ثلاث وخمسين سنة وستة شهور وأحد عشر يوما بلياليها، فقال:

- مدى الحياة

ومرة أخرى يلقي بنا ماركيز في مدار الحب العظيم في رواية جديدة هي «عن الحب وشياطين أخرى» وكأن ماركيز يكتشف وقد تجاوز السادسة والستين من عمره أن الحب هو الأمر الأكثر أهمية في العالم «الحب هو أيديولوجيتي الوحيدة» تاركا كل روايات الماضي تغرق لينتصر الحب.

تعود فكرة هذه الرواية الغريبة في أحداثها وتقنيتها إلى يوم ٢٦ تشرين الأول ١٩٤٩، عندما كان يعمل صحفيا في قسم التحقيقات، وكان هذا اليوم دون أخبار مهمة ومثيرة، لكن مكالمة هاتفية مع رئيس التحرير عن ورشة تقوم بنبش قبور مقبرة دير سانتا كلارا القديم، جعل رئيس التحرير يطلب منه دونما حماس: «قم بجولة هناك لنرى ما الذي قد يخطر لك».

ويروي ماركيز في مقدمته لهذا الكتاب، أنه ذهب إلى هناك بالفعل ليجد «العمال ينبشون القبور بالمعاول والفؤوس، ويخرجون التوابيت المهترئة، وكان معلم الورشة ينسخ المعلومات المدونة على ألواح القبور الحجرية في دفتر مدرسي، ويرتب العظام في أكوام متفرقة، ويضع ورقة تحمل الاسم فوق كل كومة منها حتى لا يختلط بعضها ببعض».

وحين يصل العمل إلى صدر المكان، يقول ماركيز إنه هناك بالذات وجد الخبر، فقد تطايرت اللوحة فتاتا مع ضربة المعول الأولى، وانفلتت خارج القبر غديرة شعر حي له لون النحاس المركز. أراد معلم الورشة أن يسحب ذلك الشعر كاملا بمساعدة عماله، فكان كلما سحبوه يبدو أكثر طولا وغزارة، إلى أن خرجت آخر فتائله وهي لاتزال عالقة بجمجمة طفلة. وعلى اللوحة الحجرية المتآكلة بفعل ملح البارود لم يكن مقروءا سوى اسم بلا كنية: «سيير فاماريا دي تودوس

لوس أنجليس»، وبعد مد ذلك الشعر الرائع على الأرض، تبين أن طوله اثنان وعشرون مترا وأحد عشر سنتمترا.

ويوضح معلم الورشة أن الشعر البشري ينمو سنتمترا واحدا في الشهر حتى بعد الموت، وبهذا المفهوم كان يبدو أن اثنين وعشرين مترا هو طول وسطي مناسب لمائتي سنة.

ويوضح ماركيز أنه لم يستغرب مثل هذا الأمر: «لأن جدتي كانت قد روت لي في طفولتي أسطورة مركيزة في الثانية عشرة من عمرها، كان شعرها يتجرجر وراءها مثل أذيال فستان العروس، وأنها ماتت بداء الكَلَب وكانت تحظى بتوقير شعوب الكاريبي لمعجزاتها الكثيرة. إن فكرة احتمال أن يكون ذلك القبر هو قبرها، كانت خبري الصحفي في ذلك اليوم ومنشأ هذا الكتاب».

• الحب في مواجهة محاكم التفتيش

يعود ماركيز إلى القرن الثامن عشر وأجوائه حيث تبدأ الحكاية زمانيا مترادفة مع سطوة محاكم التفتيش، وهكذا عندما تصاب المركيزة الصغيرة «سييرفا ماريا» بعضة كلب مسعور في كاحل قدمها، دون أن تصاب فعليا بداء الكلب، يصل الخبر إلى المسئول الذي يأمر بسجنها في دير سانتا كلارا، ورغم توسلات والدها المركيز، إلا أن الأمر ينفذ، وتودع الصغيرة في زنزانة قذرة لتواجه مصيرها.

ومنذ ولادتها من أم هندية ومركيز بائس، كانت سييرفا حالة غريبة في العائلة كثيرة الخدم (زنوج وهنود) فقد جاءت في يوم أمطار غزيرة بعد سبعة شهور من الحمل وبصورة سيئة، قالت المولدة إزاء هذه المؤشرات إنها لن تعيش ونذرت «دومينغا» التي ستصبح هي الأم الحقيقية لها بدلا من أمها: «ألا يقص شعر الطفلة حتى ليلة زفافها، إذا كتب لها البقاء على قيد الحياة.. وما كادت تنطق بنذرها ذاك، حتى انفجرت الطفلة بالبكاء».

تتقاطع في الرواية ثلاثة خطوط أساسية ونافرة عن محيطها: سييرفا والطبيب الذي يعيش خارج زمنه، والقس كاتيانو ديلاورا الذي ينذب من قبل المطران برقي الصبية في الدير.

يقول الطبيب بعد أن كشف على جرح سييرفا: «ليس هناك دواء قادر على شفاء ما تعجز السعادة عن شفائه «ملخصا فلسفته في الحياة بعيدا عن كل ما هو مضطرب في محيطه القاسي».

ولا يبتعد عنه القس ديلاورا الذي جاء من مدينة سالامنكا الاسبانية، بعد أن أنهى دراسته العلمية، لكن السطوة التي يستمدها من مركزه لم تمنحه القدرة على التفكير السليم حتى يتعرف على «سييرفا» التي تزيح عن عينيه غشاوة روحه ليقع في حبها بجنون، ناسيا كل التعاليم وليوقظ في روحها شفافية الشعر: «حين أقف لأتأمل حالي وأرى الدرب الذي قدتني فيه، سأنتهي لأنني أسلمت نفسي بتهور إلى من يضيعني وينهيني».

لقد اكتشف فجأة أن الحقيقة ليست في تعاليم الكنيسة أو المطران المصاب بالربو، إنما هي في عشرات الكتب المصفوفة بخزائن مقفلة في المكتبة بحجة أنها ممنوعة، وأن متعة قلبه الكبرى هي أن يموت إلى جانب سييرفا.

يلجأ ماركيز هنا إلى تقنية الحوار على لسان شخصياته مبتعدا عن الوصف والسرد الخارجيين، تاركا شخصياته تكتشف ذواتها المعذبة بصوت الحب

لتصـل جميعها وإن تعـددت الـدروب إلى نشيـد الحب الذي يشفـي مـن كل العلـل والأمراض والقلق الروحـي الذي يعصف بحيـواتهم ويخنـق الهواء حتـى في أسرّة النوم!

لقد انتصر الحب رغـم سطوة محاكـم التفتيش وموت سييرفا السحري «كان في حضنها عنقـود عنب ذهبـي تعود حبـاته للظهـور كلما أكلـت منهـا» إنها معجـزة الحب وقـدسيـة العشـق المعـذب، وكـأن مـاركيـز أراد مبـاركـة شيـاطين الحب بأجنحتها الـلامرئية وهي تـرفرف داخل الأجساد بحثـا عن نـافذة مطلـة على حقل مكسو بالثلج حتـى وإن كان الأمر مجرد حلم أو تعـويذة تحمـي هذه الأرواح مـن البطش والفناء.

قراءة في رواية

«موزاييك دمشق ٣٩»

لفواز حداد

● عبدالإله الرحيل

رواية «موزاييك دمشق٣٩» جذبتني من صفحاتها الأولى إلى قفص محكم الإغلاق وكذلك مليء بالأسئلة، أسئلة تتراوح بين الاستفهام الاستفهامي والاستفهام الاستنكاري، ولأن الأسئلة، كما أعتقد هي الأكثر رحابة وشمولية وانفتاحا على الكون والإنسان، فإنني وجدت نفسي في موقف الدهشة، وهذا الموقف لا يحدث بالنسبة إلي... وأنا أقرأ رواية إلا نادرا...

قد يبدو الأمر غريبا للوهلة الأولى، ذلك أن الرواية توهم المرء بأنها عمل فني «عادي» أراد كاتبها فواز حداد، أن يتنكَّب طريق الرواية - وهي عمله الأول - كجنس أدبي لأنه يثبت يوما بعد يوم، انه الأبقى والأقدر على التعبير عن الإنسان، وهي من ناحية أخرى تتمركز على خلاف العادي في وجدان المرء وفي ذهنه، وتلتصق بالوعي.

إني لأستمع باهتمام وبشيء كثير من القلق إلى صوت الكاتب، وأبدأ معه نقاشا داخليا، لا حين يصف العواطف والعلاقات اللاأخلاقية «إن كان على مستوى المرأة، أو كان على مستوى التعامل مع المستعمر الفرنسي»، بل حين يقفز من موضوع إلى موضوع آخر في رحلة هروبية من عنصر الزمن... هذا العنصر، الذي يبدو إنه سبَّب له تعبا أو مأزقا، فلم يجد للتخلص منه أو لتجاوزه إلا أن يستعين بالحلم كوسيلة يرتكز إليها، لنبقى مشدودين إلى عالمه الروائي. ثم ليعود بعد ذلك إلى سيرته الروائية، عبر السرد الروائي واللغة التي تكاد في أحيان كثيرة أن تقارب اللوحات الشعرية.

هناك حقائق تاريخية، أضحت - الآن - وبعد مرور أكثر من نصف قرن من الزمان عليها، بحكم البدهية، ولكن علينا أن نتذكر أن ما كان يجري في دمشق سنة ١٩٣٩، لم يكن بدهيا حينذاك، بل كان محيرا ومقلقا، بل أكاد أقول إنه كان يلتف بالضباب، وبأشياء كثيرة تحتاج إلى تفسير.. ومع هذا، فلابد عند مطالعتنا لهذه الرواية. مهما كانت عفوية، من أن نحيط بها، على قدر استطاعتنا. معتمدين على النص الذي يذهب بنا، مع بداية مدخله الروائي إلى سوق العطارين بحثا عن ملوك الجن، كمأثرة شعبية «أو أسطورية» للاستعانة بهم وبذلك البخور والتمتمات، عن رجل تاه عبر المكان وضيعه الزمان.. ذلك الرجل بطل الرواية «يوسف سرحان» وتلك المرأة التي تبحث عن يوسف سرحان هي «ست الشام»... بوسع المرء ان يعتمد على الحدث الاجتماعي في النص الروائي ويدور في فلكه، ليلقي بالأضواء والظلال على عالم الرواية وشخصياتها ولكن - بالتأكيد - ستظل هناك زوايا غير قابلة للتفسير، إذا ما اعتمدنا على الحدث الاجتماعي والعاطفي... فلابد من الالتفاف إلى الحدث السياسي الذي يقع خلف الحدث الاجتماعي، أو الذي يتوازى معه، فيقاربه تارة، ويكاد يلامسه تارة أخرى. وفي النهاية يتنافر هذان القطبان تنافرا فجائعيا. فما كان مرسوما على الورق أو في الذهن، تذهب به الأحداث في اتجاهات مختلفة. وأجدني بغتة أتخيل (فرويد) وهو يفسر الفعل (طعنا) في معرض إشارته إلى فعلة أوديب، حيث يقول: «إن الذي يطعن ولا يقتل هو الحب» ولأننا لا نريد أن نعمد إلى مقارنات طارئة، فإننا سنعود إلى النص الروائي، ونحاول أن نرى أحداث الرواية، كما رآها الكاتب، وهي ترتفع أمام أعيننا شيئا فشيئا، منذ تلك اللحظة التي افتتحت الرواية عالمها بعربة الجياد وهي مقتربة من «الدرويشية» بدءا بالفعل «تباطأت» وحتى تنتهي الرواية في رحلة هروب أخيرة ليوسف سرحان عبر عربة جياد كذلك.. وحيث آخر كلمات الرواية، تصف عربتي خيل وهما: «الأولى تستدير نحو ساحة المرجة، والأخرى تتابع سيرها إلى محطة الحجاز» ص٢٥٠.

***

يوسف سرحان الشخصية الرئيسة في رواية «موزاييك دمشق ٣٩» بماذا يمكن

لها أن تجتذبنا؟... ومتى نفرنا منها؟

يوسف سرحان، ليس نموذجا بارزا، ولا يتميز بميزات عقلية خاصة، مثل «جان سوريل» بطل ستندال في «الأحمر والأسود» بل إنه المثال العادي للكثير من الشباب الذين رحلوا إلى باريس لاستكمال دراستهم، ولكن أضواء باريس وشوارعها وحاناتها... اجتذبتهم إليها، حتى أنه صار يرى باريس من خلال «ماري تيريز» تلك التي تعترضه برقة وتشده إلى الرقص، تحيطه بذراعيها البضتين، وعلى أنغام تانغو «الغيرة» تهمس في أذنه حكاية عن شابة فرنسية تحب طالبا شرقيا.. ص٢١.

يوسف سرحان.. نموذج عادي، من تلك النماذج التي تحكي «لتؤكد» استحالة لقاء الشرق بالغرب... إنه مثل بطل «الحي اللاتيني» للدكتور سهيل إدريس، ومثل بطل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم.. لكنه نموذج مختلف، إن كان من حيث الزمان أو المكان... أو الظروف ومع هذا فهو يؤكد استحالة لقاء الشرق بالغرب، كما أكدها أولئك الذين كتبوا قبل «فواز حداد» في هذا المجال. لكن يوسف سرحان، الذي بهرته شوارع باريس وحدائقها ونساؤها. كان تقليديا، طائعا لأوامر أبيه عندما جاءت منه رسالة حاسمة يطلب فيها إليه العودة إلى دمشق، وتكاد رسالة أبيه الحاسمة، تنفذ إلينا، قبل ان تنفذ إلى يوسف سرحان:

«أرسلتك إلى باريز لتفهم لغتهم. لا أن ترطن بها» ص٢١.

من المفارقات التي يفرضها علينا العالم الروائي. أن نصف شخصا بالبطولة، ذلك لأننا اعتدنا الكلمات الجاهزة للوصف، واعتدنا كتابة العبارات الجاهزة ـ كذلك ـ لإعطاء الأوصاف لشخصيات روائية، وهي في منأى عن البطولة، وفي منأى عن الشجاعة. فهل يوسف سرحان بطل هذه الرواية؟ أم أنه شخصية شاء لها المؤلف أن تكون كذلك وهي بعيدة كل البعد عن البطولة والشجاعة؟ يوسف سرحان شخص جبان، وقد ترددت كثيرا في إطلاق هذه الصفة عليه، ولكن من خلال تأملي لسيرة حياته، فلقد وجدته جبانا.. وبهذا المعنى ــ فقط ـ يمكن أن نصفه بالبطل الروائي...

يعود من باريس على أمل أن يعود ثانية إلى ماري تيريز، ولكنه ما أن يصل إلى البيت حتى تكاد الدهشة تعقد لسانه:

فلقد صار أبوه رجلا مشلولا، وتأتي كلمات الأب، الذي له باع طويل في النضال ضد المستعمر الفرنسي.. تأتي كلماته صارمة حازمة لا تقبل النقاش: عليك ان تتزوج «أمينة».

وأمينة.. ابنة عمه اليتيمة، التي بلغت السادسة عشرة عاما، فماذا يقول لأبيه، بل ماذا يقول لشقيقته سميحة؟ لقد خمّن أن أباه «الغائب عن الدنيا بين روائح النعناع وزيت الكافور وهو يرشف شراب الورد يبلل به حلقه ويبرد بها قلبه، يغوص مطمئنا وآمنا بين أسماء الله الحسنى والأوراد، مستعصيا عن الكتلة الوطنية والشهبندر ودي مارتيل بتفسير الجلالين وفقه العبادات»(ص٢٢).

وخمّن أنه سيسأله عن باريز المفاوضات وسفر جميل مردم بك أربع مرات لإقناع الجمعية الوطنية الفرنسية بجدوى المعاهدة هذا ما خمّنه يوسف سرحان. ولكن لهجة الأب القاطعة لم تترك له مجالا للأخذ والرد. عليه ان يتزوج بابنة عمه..

لقد طارت أمنيته في الزواج من ماري تيريز وبدلا من أن يقضي الصيف مع

ماري على ضفاف البحيرة الكبرى في فرساي، عليه ان يظل في دمشق ليتزوج... وبذا تنقطع صلته بحبه وبالغرب عموما...

***

هذه اللوحة التي اجتزأناها من الرواية. لن تكتمل إلا إذا عرفنا شيئا عن الأب. وشيئا عن ست الشام.

لقد انضم أبو يوسف سرحان إلى «عصبة ابو عبده سكر في يلدا وخاضوا مع عصبة المجاهدين معركة «السبت» وأرغموا الفرنسيين على التراجع حتى جدران الميدان، وفي الزفتية قاتلوهم بالسلاح الأبيض، حيث فقد صديقه أبا قاسم كيوان، وفي معركة مئذنة الشحم فقد أبا صلاح عيشة، شارك بعدها في معارك المطير وعربين ومسرابا وجسر الغيض وأم الشراطيط.

وفي الدريج شهد سقوط الأمير عز الدين الجزائري شهيدا، وشهد نهاية الثورة، وعلى الرغم من أنه عاد إلى البيت ناجيا بجسده من رصاص «ساراي» والنوايا الطيبة للمندوب السامي «ديجوفينيل» متسقطا الأخبار من مكمنه والجنود السنغال يتجولون في الأحياء لجباية الغرامة الحربية، استطاعت مفاوضات «بونسو» ان تفقده مصيره وقدميه.

عندما تباعدت زيارات الأطباء جاء الطبيب حسن حكمة القادم حديثا من باريس ولمح إلى العاهة التي لا براء منها وحكم عليه بالموت «وفروا نقودكم، لن يطول عمره أكثر من ستة أشهر» ص٢٧ ـ ٢٨.

وباختصار، فإن الأب كان وطنيا وقد أدت به وطنيته إلى أن يدفع الثمن من جسده حيث راح يعاني من الشلل.

ولأن «يوسف» هو الابن الوحيد، فقد كان على الأب، «بدافع الأبوة» ان يبعده عن دمشق، حيث المعارك والموت، فأرسله إلى «زحلة» ليكمل تعليمه.. وفي لحظة الوداع رأى «ست الشام» على الرصيف.. بجوار أمه، لقد «أدار رأسه ورأى الغادة التي سقط المنديل عن وجهها وبان شعرها الأسود المجدول عاريا من الأقمشة، ترمقه بنظرة ساخرة لا مبالية، تتبعها بضحكة متألقة وصافية، تهز رأسها بنزق نافضة ضفيرتيها عن كتفيها، تمسك بأطراف الغطاء وترميه على هامتها، استوى واقفا والتقت عيناه بعينيها. هالة كثيفة من الحر تحتويه، أعضاؤه ترتعش ورجفة قوية تأخذه من قمة رأسه حتى أصابع قدميه، منسلخا عن المكان والبشر، يلج دنيا من الانفعالات المبهمة، منقطعا عن كل ما حوله من غبار وضجيج ورطوبة تكاثفت فجأة في تلك الهنيهات في صدره الغض» ص ٢٤ ـ ٢٥.

وكان على يوسف سرحان، بعد أن يذهب إلى باريس. وإذا ما كان نسي «ست الشام» فأنها على الرغم من زواجها من «سعدي العاجي» الذي أردف السبعين من عمره، إلا ان صورة يوسف سرحان لم تفارق مخيلتها. لقد كانت ست الشام وحيدة أبيها، بعد ان فقد ولديه، الأول «جناق قلعة» في حرب البلقان، والثاني في ميسلون وماتت أمها «في مجاعة السفر برلك كي تطعم صغيرتها» ص٤٧، ولأن يوسف سرحان لم يغب عن خاطرها، فلقد استعانت بالعطارين وبالبخور لاستحضاره..

***

فترة من الزمن كان على يوسف سرحان أن يكتوي بنارها، على الرغم من انه لم يشارك في إطلاق رصاصة واحدة

ضد المستعمر الفرنسي، ولأنه كذلك، فإن الروائي «فواز حداد» كما يبدو لي، أراد ان يدينه، ليس من منطلق أن يعيش على أرض تحتم على كل إنسان ان يدافع عنها فقط، بل لأنه رجل هامشي... يعيش أيامه دون مبالاة، وإن كان أحيانا يشارك في بعض الأحاديث عن الانتخابات والمعاهدة السورية الفرنسية والوزارات... الخ. إلا أنها أحاديث للمجاملة.. تأتي في الغالب وهو عالم الصحو ولكنه ما أن يغيب عن صديقه «صبحي طاهر وكريم الحجار» حتى ينساها في بانسيون «مدام كورينا» وحيث عليه أن ينتظر «ليزا» لتأتي من ملهى كازانوفا...

وبنسيون مدام كورينا «عالم كبير وواسع، مترفع ومتشعب، لا يهتم بالغلاء وأعباء المعيشة والشرف الأنثوي، خلائط من البشر واللغات واللهجات» ص٧٨... إنه «يعجّ بفتيات الفرق الليلية والضباط الفرنسيين والموظفين والتجار السوريين، ويغصُّ بالمأكولات والمشروبات المتنوعة والمازة اللبنانية واليونانية وطاولة القمار المفتوحة في الغرفة المقابلة»... وفي هذا العالم. عالم بنسيون مدام كورينا كان يوسف سرحان، قد وجد ضالته في «ليزا» التي ربما كانت البديل الأقرب لماري تيريز، تلك التي لم يبق في أعماقه منها غير صور عابرة، لا تغني ولا تسمن من ضياع...

ترى، هل نحن في انتظار معجزة «ليلتقط يوسف بعض السيارة اعتمادا على الآية القرآنية في «سورة يوسف» ليس من البئر... ولكن من الضياع النفسي في أدق معانيه؟ يوسف السرحان «وأضيف ال التعريف عن وعي تام» إن لم ينتشل نفسه من هذا الضياع، فعليه ألا ينتظر من ينتشله.. العاصفة — في أواخر الثلاثينيات من هذا القرن — تنمو متصاعدة في أوساط الشعب، ومطالبة برحيل الفرنسيين عن سورية، ويوسف سرحان، يترك زوجته في لحظة الولادة على يدي القابلة أم حسين، سميحة هي التي «تغامر» بأدق معاني هذه الكلمة، فتذهب ليلا لإحضار الطبيب حسن حكمة.. وعلى الرغم من أن الطبيب كان مخمورا، إلا أنه استطاع ان ينقذ أمينة من الموت.. ولكن فرحة يوسف بابنه عبدالله لم تدم طويلا لأن الابن مات بعد ذلك بعدة سنوات...

يوسف سرحان.. شعاره الضمني: أنا ومن بعدي الطوفان... إنه منهمك تماما في نفسه الضائعة، باحثا لها عن مزيد من الضياع.. حيث شهواته ونزواته هي التي تأخذ الحيز الأكبر من حياته. إنه على عكس شقيقته سميحة، التي رفضت الزواج من «محسن» ابن عمها والذي يعيش في مدينة «معان» منتظرا إشارة الموافقة منها، ولكنها ترفض الزواج لانها اختارت «أن تكون جسر البيت» ص١١٤...

يوسف سرحان.. تمنى في أعماقه لو أن زوجته تفارق الحياة.. وسميحة سرحان، غامرت لتحضر الطبيب في محاولة منها لتنقذ زوجة أخيها أمينة...

كأني بيوسف سرحان وقد تحجرت إنسانيته وترمدت بصيرته، فهو لم يستطع ان يكون إنسانا لأنه - ببساطة شديدة - يفتقد إلى روح المبادرة، يفتقد إلى جوهر الحب، يفتقد إلى أشياء كثيرة سيظل الرجل دونها فاقدا لرجولته ولأن يوسف سرحان كذلك فإن الطبيب حسن حكمة «الذي عاد من باريس مدعيا الطب» يقع في حب أمينة، منذ تلك اللحظة التي ينقذها من نزيفها أثناء الولادة.. وإذا ما

عرفنا أن حسن حكمة هو ابن «راضي» الرجل الذي كان عميلا للفرنسيين فإننا لا ندهش إذا ما عرفنا أن هذا الطبيب يوغر صدر الكولونيل الفرنسي بدسيسة دنيئة، تقول إن يوسف سرحان يرتب لاغتيال «المسيو بيو» بعد عودته إلى دمشق من زيارة إلى درعا، ويصدر الكولونيل أمره باغتيال يوسف سرحان على يد «راغب صولاني».

***

كان يوسف سرحان في طفولته يكتفي بالإصغاء إلى الأحاديث التي تدور بين أبيه وأصدقائه، أمثال الشيخ ضرير عبد الحكم إمام جامع «الخانقاه اليونسية» وشفيق العجان الموظف في العدلية وعبدالرزاق السباك الضابط المتقاعد من الجيش العثماني.. في تلك القاعة «ذات السقف العالي والجدران المجردة من التدكارات» كان يضع المساند وراء ظهر أبيه ويتسمع للأنات العميقة لرجل لا يؤجل الموت، وإنما يتوحد مع الحياة» وكان على الابن ـ يوسف سرحان — بعد ان تكتمل جلسة الأصدقاء مع أبيه في يومي الاثنين والخميس أن يحمل الصينية ويطوف عليهم بأكواب الشاي الساخن ثم ينزوي على مقربة منهم» ص٢٨ وحتى عندما خرجت المظاهرة من مكتب عنبر، المدرسة التي كان يتعلم فيها يوسف سرحان، فإن كريم الحجار تسلق سلما وراح يخطب في الناس... وإذا يقبض على يوسف سرحان ويوقف في «النظارة» مع ثلاثين طالبا، فإنه لم يتم يومه فيها، إذ أفرج عنه بعد أن توسط شفيق العجان موظف العدلية لدى أبي رياح الكلسي رئيس قسم التحري، ولام أبوه صديقه العجان بلطف «دعه يتعلم» ص٣١.

لم يتابع يوسف سرحان بل تراجع حيث كانت الخمرة مأواه.. والنساء لذته وعالمه، لم يشأ أن يتعرف على نبض الشارع، بل كان يتلهف إلى الاندماج مع ماري تيريز الفرنسية، وعندما فقدها قسرا، بعد رسالة أبيه، جاء محملا ببقية أشواق ونزوات إلى بانسيون مدام كورينا، ليندمج مع عالم «ليزا» التشيكية، إذا كنا نغفر ليوسف سرحان علاقته مع تلك الفرنسية، فإننا نقف، دون أدنى نظرة من التعاطف إليه، عندما نَشَدَ التواصل مع ليزا... لأنه قد أضحى رجلا متزوجا. وقد يتبدل موقفنا الحيادي إلى شيء كثير من الاحتقار، عندما نرى أن أمينة، قد رضيت أن تضحي بنفسها من أجله، فتموت قتلا في فراشها، برصاصات من راغب صولاني.

ليس بإمكان يوسف سرحان، ومن هم على شاكلته، أن يشاركوا في قرع أجراس الحرية وإيجاد مكان في الحياة، لأن رغباته ونزواته ترتطم دائما بإرادة الناس التي تتوق إلى الحرية والخلاص من الانتداب (كتعبير مهذب عن الاستعمار)، ليس بإمكانه ذلك، لأن الظروف حوله، وعلى كل الصعد هي ظروف من أجل الحرية.

هل نحاول أن نتعاطف مع يوسف سرحان، ونحن نأخذ شيئا من الحوار بينه وبين ماري تيريز، ثم بينه وبين الكولونيل الفرنسي في بانسيون مدام كورينا؟ همست «ماري تيريز» في ظلام الغرفة في أذنه مواسية:

ـ «المعاهدات ما وضعت إلا لتخرق

يجيبها:

ـ العدالة ليست فرنسية.

تجيبه:

ـ الوطن مأوى.

يسأل: أين تجد الروح مثواها؟

تقول:

ـــ الأرض واحدة والفضاء واحد، والدنيا أماكن نطلق عليها الأسماء.

قال:

اللغة كلمات ومواجيد.

تجيبه: للحب لغة واحدة».. ص٤٢

ونقتطف من حواره مع الكولونيل الفرنسي الذي عمل في المكتب الثاني «المخابرات» حيث جمعتهما الطاولة في بانسيون مدام كورينا، ما يلي:

قال الكولونيل: «مسيو سرحان... ربما كنا ملومين ولكنك تبالغ، المصالح قد تتناقض مع المبادىء ولكنها في النهاية تخدمها.. نحن في صراع ليس مع ألمانيا وإنما مع روسيا أيضا وإلى حد ما مع بريطانيا، في هذا العالم إذا لم نتوسع فسوف نضطر إلى الدفاع عن أراضينا، نحن نحاول أن نكون مجموعة من الشعوب والدول التي تقف معنا وتحمل روح حضارتنا. ليس هناك خطأ، الحضارة ليست خطأ... كما إن لها ضحاياها...» قال يوسف سرحان: كولونيل... الشقة واسعة بيننا أنتم لا ترون في الشرق العربي سوى أراض هي مناطق نفوذ وشعوب مريضة، جاهلة وفقيرة «....» إن هذه المسافات الشاسعة التي تفصل بيننا لا تسمح لكم أن تلمحوا ذلك التوق المتأجج في دواخلنا.. كي ننفض عنا ذكرى وأوهاما وكوابيس»... ص١٦٦ إننا، وعلى الرغم من وضعنا لإشارة استفهام كبيرة حول الحوار السابق مع الكولونيل، لأنه من المستحيل أن يدور بهذه البساطة، ولكن مادام الروائي شاء أن يخلق هذا الحوار: فإننا نتساءل: لماذا قام يوسف سرحان حتى يحقق شيئا من ذلك التوق المتأجج في داخله؟ أين هو موقعه مع الناس الذين حملوا البنادق ودافعوا عن الأرض، لينفضوا فعلا ذلك الكره وتلك الأوهام والكوابيس..؟ إنه تناقض واضح، ولا يحتاج إلى إعمال الذهن للبرهنة عليه.. فشخصية يوسف سرحان ومنذ بداية العمل الروائي، شخصية مستكينة. على عكس شخصية أبيه الذي شارك في التصدي للمستعمر الفرنسي.. وإذا ان والد يوسف سرحان قد أصيب بالشلل، ثم كان مصيره الموت، فإنه الموت الذي يعني الشهادة والخلود... أما يوسف سرحان ـــ الابن ـــ فإنه، وبعد ان يخرج مخمورا من بانسيون مدام كورينا، فإنه يجد راغب صولاني بانتظاره وهو برفقة الطبيب حسن حكمة.. ليطلق عليه عدة رصاصات فلا تصيب منه مقتلا، حيث يستطيع يوسف سرحان أن يهرب بجراحه لتسعفه ست الشام...

***

منذ بداية هذه المقالة أكدت على أن عالم الرواية جذبني من صفحاته الأولى، وذكرت أنها وضعتني في قفص محكم الإغلاق... مليء بالأسئلة الاستفهامية والاستنكارية، وقد كان التتويج لكل هذا أنها ـــ اي الرواية ـ وضعتني في موقف الدهشة. لأنني آخذ في الاعتبار أن الرواية هي العمل الأول للكاتب فواز حداد، فعلينا ألا نتأثر بالمواقف الدرامية التي تأثر بها الكاتب والتي خلقت من يوسف سرحان رجلا لا يموت... مثخنا بجراحه. بل استطاع «دراميا» أن يقفز فوق الأسطحة ليجد من يهربه.. أو تهرب به.. بعيدا عن راغب صولاني والطبيب حسن حكمة اللذين كان همهما أن يتخلصا منه للحصول على امرأتين واحدة للطبيب حسن حكمة هي «أمينة»

وسميحة شقيقة يوسف سرحان.

***

ولأن رواية «موزاييك ٣٩» هي العمل الأول لفواز حداد. فإنني أتمنى عليه، وبما يملك من خيال خصب وعبارة سلسة أن يستحضر الماضي دون سوق العطارين وملوك الجن... لأنني على ثقة من انه يستطيع قراءة ذلك الماضي، كما فعل فارس زرزور.. على سبيل المثال في روايته «لن تسقط المدينة» و«حسن جبل» برؤية أكثر واقعية.. وعلى الرغم من أن يوسف سرحان جعلنا نتعاطف معه تعاطفا سلبيا... فإنني أعود لأتذكر مقولة «فرويد» إن الذي يطعن ولا يقتل هو الحب»...

هامش

● موزاييك دمشق — فواز حداد - دمشق - دار الأهالي للطباعة والنشر (الطبعة الأولى ١٩٩٣).



● ثناء فتال

أوديب سوفوكليس - أوديب إخلاصي

سنقول في البداية: إن الأسطورة بناء مغلق بإحكام. يجول فيه الإنسان ليحقق جزءاً من إنسانيتـه، وإن الصراع سيتركز بين حدود الإنسان ومطلق قواه من جهة. وبين الإنسان والغيب من جهة ثـانية. وسنرى أن الإنسـان في مخالفته لقـوانين النبوءة إنما يسعـى إلى تحقيقهـا .... ومـن خـلال دراستنـا لأسطـورة أوديب «مسرحيـاً عند سوفوكليـس» سنرى أن كل النشـاطات الإنسانيـة المعادية للآلهة «للغيبيـات» ستظل مقيدة وتـابعة وتخدم تحقيق النبوءة بشكل أو بآخر.

في "أوديب مأساة عصرية" الأفعال الإنسانية تتحرك بحرية تامة ومطلقة. الشخصيات لن تتطور تطوراً عضوياً كما في "أوديب سوفوكليس» وسنرى اختلاف توجّه الأبطال عند إخلاصي "التوجه الذي يصل إلى درجة النقيض المطلق أحياناً. في حين أن كل شخصيات "أوديب سوفوكليس" تخدم النبوءة من حيث ضرورة تحقيقها وذلك بتواصل الشخصيات وقربها الشديد من واقع الحدث (كلها من بيئة واحدة).

وعلى اعتبار أن المسرحية أصلاً تبنى على الفعل وتصاعدية هذا الفعل ... حتى لو قامت هذه الشخصيات بأحداث وأفعال غير منطقية أو معقلنة فالأهم من ذلك أنها ستؤدي حتماً إلى تحقيق النبوءة المقدرة سلفاً.

الفعل الإنساني عند "إخلاصي" أقرب بكثير إلى الواقع الإنساني منه عند سوفوكليس وهو الذي يعبر عن حال الإنسان المعاصر ورغباته الداخلية والخارجية. ونكاد عند "إخلاصي" حين نتفقد خيط النبوءة في أغلب الأحداث فلا نجده. بل في غمرة الحدث الكلي والجزئي. تشدنا نوعية العلائق بين الشخصيات، ومناقشة دوافعها ورغباتها ومشاعرها ضمن إطار العصر الحديث. أكثر ما يشغلنا سؤال كيف ستحدث النبوءة؟ ومتى ستتحقق؟ وهل تجري الأحداث إلى مصب التحقيق لهذه النبوءة؟ عند سوفوكليس يتم الأمر مسبقاً، قبل المضي إلى تفكيك عناصر الحدث، وتلتزم جميع الشخصيات بخدمة النبوءة التزاماً دقيقاً.

وعلى الرغم أن الحل عند "إخلاصي" لم يكن لصالح القوى الإيجابية في حركة الصراع "موت يزن" فشل تجربة "د. البهي"، ضياع سلاف، انتهاء "د. سفيان" إلى حالة شبه ميتة "إلا أن المسرحية استطاعت فعلاً أن تبلور حالة الوعي الذاتي والموضوعي لدى الشخوص التي تمثل القيم الإيجابية.

في "أوديب سوفوكليس" لم تكن النتيجة «أيضاً» في صالح الشخصية المحورية، ولكن المسرحية أثناء تطور الحدث لم تعن بالظرف الاجتماعي، ولا بالمشاعر الداخلية والخارجية "للعامة، أو الشخصيات الثانوية» إلا فيما يتعلق بالشخصية المحورية «أوديب»، وفي بعض المواقف فقط "مثلاً" اكتفى «سوفوكليس» بتصوير حالة الشعب الذي أصابه الوباء. دون الدخول إلى البواطن البيتية.

ومعالجة أي شكل اجتماعي سائد....

"وجو كاست" كانت تحب أوديب فقط واكتفت بتخفيف همه وقلقه، والكاهن كان يشير إلى الحقيقة من بعيد ويعامل "أوديب" وكأنه مجرم حقيقي.

في أوديب "إخلاصي" سار تطور الصورة الدرامية باتجاهين متكاملين

أ- الاستبطان الداخلي للشخصيات.

ب- إنضاج الظروف الموضوعية.

وليس من اليسير أبداً أن يتناول "إخلاصي" كل الرموز التاريخية بصورتها الأسطورية ليسقط عليها إيحاءات موضوعية في ظل عصر حديث ترفع فيه راية الحقائق العلمية.

إن عمله لاشك كان صعباً وشاقاً، ولكن لم تكن محاولته عقيمة، في تناول هذا التراث الخالد. وهو بالتالي لم يبن المستوى الفكري للمسرحية على ترسب في وجدان الناس عبر عشرات القرون من مواقف تجاه هذه الأسطورة، من هنا كان تجديد المحتوى والإبقاء على الهيكل. وهو باعتقادي احتوى العصر من خلال

شخصياته التي بدت "صريحة" و «عقلانية» و «مبرره».

وإن تحرر "إخلاصي" من بعض القيود الشكلية لم يلحق الخلل بقواعد أصولية النظم «اختفاء الصورة المتكاملة للأسطورة التي تضع الإطار العام لحدث النبوءة:- «المعابد ، الجوقة - الألغاز - الوباء - الوحش - القوى المعارضة المنتظرة «كريون وبطانته».

أما إذا حاولنا أن نضع مقابلاً لما جاء في مسرحية «سوفوكليس» فستتملكنا الغرابة من بعض البدائل التي رمز إليها "إخلاصي" فهناك مثلاً الأسماء التاريخية التي انحاز لها هادفاً إلى مدلولاتها.

فسفيان: عريق يرتبط بالأرض، يعرف كيف ينتمي، ويعتز بانتمائه، وهو يقوم بتدريس مادة الجغرافيا التي لاشك ترمز إلى ارتباطه بالأرض، بالأم، بالوطن.

وهو الشرقي الصميمي الذي لم تطحنه فوضى الغرب، ولم تستثمره الظواهر المدنية أو تستقطب نجاحه لصالحها.

ويزن: هذا الشاب المتفوق ... تلك المجموعة المطلقة من الإمكانات الفنية والعلمية، والذي ينتهي بفعل لا مقصود هل يشير إلى عبثية الإخلاص للمستقبل أو هو نظرة تشاؤمية بحتة لمنطق العصر؟

وسلاف: هذه النشوة العارمة التي تبدو وكأنها دخيلة على عصر تربّى في ظل العلاقات المتفسخة والرديئة، هل هي نشوة طارئة تسكر قليلاً ثم تنتهي إلى الصحو الذي يمارس الاضطهاد والخيبة والتراجع، أم أنها تكرس لنشوة دائمة سارية في عصر مابعد الحلم، عصر التحقيق وإرادة الوجود.

والدكتور البهي: هذا العالم الباحث الذي يشع بين أدواته الحديثة مختبراً مجرّباً، يبتغي ثورة ما، بواسطة العلم الحديث، يضع كل إمكاناته العلمية في خدمة الإنسان، فيخطىء، ثم يعود إلى قاعدة الإنسانية الأولى، حيث الإنسان لا يمكن أن يكون فأر مختبر أو حقل تجارب. وحيث أن الإنسان اجتهد في صنع العلم الحديث ليضعه في خدمة الإنسانية وتطورها إلى الصورة الجمالية الفنية المثلى.

وأسماء: ترتبط بالتقليد المادي للظواهر المجتمعية الثابتة رغم فسادها وهي ماتزال تسعى حثيثة لترسيخ قيم باتت مهترئة.

وتعتبر التسمية أبسط أشكال التشخيص، وهي نوع من أنواع البعث والإحياء إن "إخلاصي" في مسرحيته تلك، انصرف إلى الماضي بقوة الحاضر المعاصر، وخلق تراجعاً جزئياً عن مفاهيم عصرية أربكت الإنسان، ووضعته في إشكالية التردد بين الجري اللاهث وراء مدنية فارغة، وبين عودة إلى روح الإنسان التي لم يلوثها دمار العلم «الشرير» إن صحت التسمية.

وهو في أغلب مو اقف شخصياته انتقى من الحياة انتقاء ذا نوعية هادفة، والمسرحية ككل تعكس الوضع الاجتماعي القائم وفي مثل هذه الحالة يتوجب على الشخصيات أن تكون على صلة معترف بها في الحياة "وهذا ما نجده في مواقف الشخصيات وفي طرحها كل ما تعانيه من مشكلات نفسية معقدة أو بسيطة».

أما في مجال المقارنة الحرفية بين مسرحية "سوفوكليس" ومسرحية "إخلاصي" فأظن أننا سنظلم عمل "إخلاصي" إذا سعينا إلى مثل هذه المقارنة، فتسقط بهذا الكثير من الدلالات

الرمزية التي أضافت إلى «أوديب مأساة عصرية» المتعة الجمالية والفنية عدا عن الدلالات الفكرية والاجتماعية والقيم الإنسانية التي حفلت بها المسرحية، إذ باستطاعة القارئ الواعي أن يجد لدى قراءتها أكثر مما أراد المؤلف أن يقوله. فهي ارتداد عكسي من شكل جاهز وحتى «بسيط» إلى واقع معقد ومتشابك. يحفل بمضمون مضطرب وغني، إنها الحياة المعاصرة التي تغلي وتضطرب، وتضج بالمعاناة والتعب والمآسي تلك المآسي التي تنبع من مطالب ومشكلات إنسانية، يتجلى فيها تعقيد العصر.

لابد إذن من الثورة .... والرفض ... والتمرد ... كي يدفع الإنسان شقاءه وينطلق من نقمته على الواقع في اتخاذ حلول مناسبة «لم تستطع شخصية سفيان "مثلا" أن تتخذ مثل هذه الحلول إذ خرجت من ساحة الصراع مفلسة تماماً، ومعلنة خيبةً مريرة، ويأساً قاتلاً. رغم أن مثل هذ الشخصية تمتلك إمكانات المواجهة والتعبير".

ولعّل في التشكيل الأسطوري للنبوءة. ووجوب تحقيقها بأ ي شكل من الأشكال وعلى أي صيغة كانت، ما يغفر "لإخلاصي" نهاية مثل هذه الشخصية المتفتحة، والتي تحمل إمكانات الدفاع عن وجودها.

إن "إخلاصي" بعرضه لمثل تلك المواقف والصراعات، إنما يستفزّ قارئه لاتخاذ موقف ما. وهو يسير بنا من التجربة إلى الفكرة، ومن الواقع الحي إلى المثال، وهو بتسليط ضوء مكثف على نوعية العلائق التي تربط الشخصيات، يملأ أسطورته بحركة حياتية دافقة، ونجد أنفسنا «معه» نبحث عن تصورات جديدة، لمثل هذه الشخصيات المتأزمة، ولكن دون أن نعلن الدفن النهائي لطموحاتها التي يجب أن تتسم بالصمود والمجابهة وإذا حاولنا أن نضع جدولاً صغيراً للمقارنة بين الأسطورتين فسيكون عندنا النمط التالي:

أوديب ملكاً «سوفوكليس»
نبوءة العرافة
رحلة أوديب وتغربه عن وطنه الأم
اللغز
الزواج من أمه
الانجاب
قتل الوالد عن غير معرفة به
سمل العينين

أوديب مأساة عصرية "إخلاصي"
نبوءة الكمبيوتر
رحلة د. سفيان إلى أوربا للدراسة
تجربة د. البهي
الارتباط الجنسي بابنته
الحمل
قتل الابن عن غير عمد
الوصول إلى درجة شبه جنونية ويائسة

هذا في مجال رصد عناصر المسرحيتين، أما من حيث البناء الدرامي، ولتشكيل الوحدة المسرحية في العمل الأدبي ككل. فسنجد أن أوديب "إخلاصي" لها شكل بناء مسرحي خطي إذ نشاهد في الجزء الأول عرضاً للشخصيات والمواقع والبيئات وعلاقاتهم المتداخلة، ومشاعرهم المتفاوتة حيال أنفسهم وحيال الآخرين.

ثم بحدوث النبوءة غير المتوقعة للكمبيوتر التي تهز عالم سفيان، تبدأ ما تسمى «بالنقطة المحرّضة» ويتقرر ما ستكون عليه المسرحية.

وبطل "إخلاصي" ليس كبطل

«سوفوكليس» الذي يحمل صفات "خارقة" إنه رجل حقيقي «إنسان واقعي» يعيش أبعاداً إنسانية رغم ظروفه الرديئة وبالتالي يعرف كيف يحقق هذه الأبعاد ويطورها ضمن حصار استهلاكي للقيم الإنسانية التي تتناقص بقدر تزايد لا مشروعية أهداف العلوم التكنولوجية الموجهة أحياناً لكسر الإنسانية. إنه الوجه الآخر للتقدم المخيف والسريع، والنقيض بالنقيض سيلتقي في نهاية الأمر. إن العلم يستطيع أن يهدم بقدر ما يبني، وعلينا بالمقابل أن ننتبه لمثل هذا التداخل، من أجل الحفاظ على مستوى إنساني، تثبت فيه الإنسانية لهذه الهجمات الشرسة التي تلاحقه من مراكز البحوث العلمية المعقدة.

إن د. سفيان يحمل إمكانات حقيقية وواقعية للمواجهة.إنه ليس شخصية فردة تماماً على الرغم أن له أحلاماً وطموحات وأشياء تخصه وحده... ومن خلال العرض المتقطع لتاريخ حياته، يبدو لنا في نشأته واستمراريته ومواقفه تجاه الحياة، انفعالاته ومشاعره. إزاء الأحداث والأزمات، نمطاً مكتملاً اجتماعياً، من هنا سنجد أن ما آلت إليه حالته بعد النبوءة، لن تكون نتيجة طبيعية لتراكم أحداث سابقة قام بفعلها بعد حدث أولي. لاكما يحصل تماماً في أوديب "سوفوكليس" حيث تنمو كل الحوادث المادية بشكل عضوي ناشيء عن الحدث الأولى ثم متطورة عنه.

في أوديب "إخلاصي" سنلاحظ تماماً غياب هذا الحدث، وستبدو لنا المسرحية تحفل بوقائع مادية، ترتبط ارتباطاً مباشراً، بشخصية سفيان، وتنتج عنه. إلا أنها لم تكن نتيجة لحدث حُرِّض منذ البداية. فمع أن الكمبيوتر كالكاهن هزّ حياة سفيان وجعله مرتاباً وغاضباً من أي شيء متذكراً النبوءة، والقدر، وأسطورة أوديب، لكنه لم يخلق نقطة تحريض تجعل الحدث ينبع ويتطور ليدمج كل عناصر المسرحية.

وبالتالي فإن إخلاصي احتفى بحالة الفرد النفسية أكثر من حالة الحدث، بالجانب الفكري والنفسي والمشاعري. التجليات الإحساسية والانفعالية، الحدث الوحيد الذي هز عالم شخصياته هو النبوءة. ماعدا ذلك لا نجد فعلاً إنسانياً قائماً يتصاعد أو يتطور واصلاً إلى ذروة مطلقة.

إن "إخلاصي" أخفى الحدث الإنساني، وراء مطالب إنسانية شاملة ... ورصد جانباً كبيراً من هموم الفرد المعاصر، وحكى طويلاً عن أحلامه الفردية والجماعية.

وبعد:

لقد وجد الأديب متسعاً من الزمان والمكان، والأفق الأدبي. ما مكنه من رسم شخصياته وتحليلها من كافة الزوايا. والرجوع إلى ماضيها، والتطلع إلى مستقبلها وتحليل مشاعرها بدقة متناهية، ورصد مخاوفها، وأزماتها.

ورغم أن الإطار العام لمحيط الشخصيات محدود بأسطورة أوديب القديمة، والتي تناولتها أقلام الأدباء بالعرض، والتحليل والاقتباس، وإعادة البناء. إلا أن "إخلاصي" استطاع أن يفاجئنا بعرض حديث، لشخصيات حديثة، احتوت مفاهيم عصر حديث.

وفي كل الأحوال فإن المؤلف أو الأديب سواء حين يقتبس الأسطورة أو حين يخلقها إنما يقصد إلى الربط بين ما هو واقعي أو حاضر، وبين ما هو أسطوري ماضوي. (١)

ويمكننا أن نـرجّح أن الأديـب لم يلجأ إلى الأسطورة. فـراراً من الواقـع كما كان قبلاً،بـل فراراً إليه وانـدماجاً بـه، فهي لا تنتمـي إلى عـالم الأسطورة المتحلـل مـن الزمـان والمكان والبيئـة بل على العكـس. ترتبـــــط ارتباطـــاً واضـحـــاً ببيئـــة معينـة، ولحظة تاريخية محدودة، وتمثل عصراً حـــديثـاً، وإن بقـــي الأديـــب على عناصرـ العمل المسرحـي، فإنـه تصرف تماماً بـالجانب الفكري الـذي أولاه المقام الأول.

ورغم أن المسرحيـة قامـت على ثنائيـة القوى البشرية، فإن الأفكـار التي طرحها الأديب ظلّت أفكـاراً ترتبط ارتباطـاً وثيقاً بـالواقـع، لم تكـن وهمية، أو سرابيـة، أو مغرقة في الإحالة.

ولا شـك أنه كـان واعيـاً لطبيعة تلـك الأفكـار، ومـدركـاً لها الإدراك الشمـولي الـذي نقلـه لنـــا عبر أحـداث المسرحيـة. ومـواقـف الشخصيـــات التـي عنـي بها جميعـاً دون التركيـز المطلـــق على البطـل الفرد المحور.

إن في عودة الأديب إلى الأسطورة عودة عصرية حديثة، لايعني مطلقاً انصرافه عن معـالجة الواقـع والتصـدي لمشكلاتـه أو الاستغـراق في عالم خيـالي، وبخاصـة إذا امتلـك هـذا الأديـب الـــرؤيـة الـواقعيـة والاجتماعيـة إلى جـانب الجماليـة الفنيـة لهذا العصر ومشكلاته.

* * *

(١) محبـك. زيـاد . حركـة التـأليـف المسرحي في سورية. ص ٢٩٦

الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس

تأليف: د. ساسين عساف
عرض: علاء الدين حسن

إن دراسة الصورة الشعرية هذه تهدف إلى إبراز نماذجها في شعر أبي نواس، على اعتبار أن الصورة الشعرية كيفية وجود وارتقاء بالرؤيا واحتواء لها، وعلى اعتبار أن أبانواس مرحلة تحويلية في تاريخ الشعر العربي.

○ وبما أن الحديث عن الفن سابق على البحث في الصورة الشعرية، يطرح الدكتور ساسين عساف في الفصل الأول من كتابه / الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس يطرح مسألة الفن كنشاط إبداعي وكجهد يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي والايقاعات الحيوية للحياة.

الفـن في جوهـره فعـل تعـويض عـن انعـدام وحـدة التنـاغـم بين الإنسـان والـوجود، وهـو وسيلة لايجاد التـوازن بين الإنسـان والعالم الـذي يعيش فيـه. وهـو حضـور جمالي وخـلاصـة وعـي الإنسان لمعنـى المصير والتاريـخ. ومتى توسّل الفن إلى غايته الجمالية بمادة اللغة كان أدبـاً. وهنا نقترب من عـالم الشعر.. عـالم الكلمة .. عـالم لايقـف عند حـد ... الشعـر هو التخطـي .. هو السعـي وراء المطلـق للسيطـرة عليه بلغـة التسـامـي والإلهام. والقصيدة عالم متداخل كثيف، يقـودنـا في سـديـم مـن المشـاعـر والأحاسيـس. الشعر إنه متعـدد الألوان يتصل بنبـع الحياة عـن طريـق الكشف بـالحدس. الشـاعـر يحوّل المعـادلات الفكرية إلى تجارب شعوريـة يوفر المناخ الشعري للفكـرة الذهنية .. يعبرّ بالـرؤيا والحلم، بالإشارة والـرمز والايحاء ليس الشعر صيغاً كـلامية مفرغة مـن بوارق الفكر والخيال، هنالـك الشكل والجوهر، الشعر قائم على شكليـة التعبير وجماليته .. والابـداع الفنـي المتكـامـل هـو إبـداع الشكل والمضمون.. بين الشكل والجوهر علاقة جـدلية تبعث الحيويـة في الشعر – الشكـل الشعري كـالمضمون الشعـري. والشاعر في الأسـاس إنسـان اجتماعي ذو موقف يرتبط بحـركة الواقع. والكلمة في اللغة الشعريـة طاقة ديناميـة من الحياة والحركـة والايقـاع والايحاء .. واللغـة الشعريـة تتطور مع الحيـاة، والابداع في الشعر ينعكـس في إبداع الكلمـة. . اللغة ينبغي أن تكون مرتبطة بتجـربة الشاعر .. وأسـاس هذه اللغـة هـي المعانـاة، أي الأنغام الـداخلية، والـوزن الشعري هـو صـورة الايقـاع وهو يثير الحسـاسيـة والحيـويـة، وفي الشعـر يتحـد الايقـاع بالصـورة.

والبنـاء الموسيقـي للقصيـدة هـو الصورة الحسية لها.

● في الفصل الثاني: الشعر قوة إدراك وبناء، ومهمة الشاعـر تحقيق ما أخفقت الطبيعة في تحقيقه. فقطعة الحجر التي لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمـة عندما يتم تشكيلها. والغاية الأساسيـة من كل عمل شعـري إيجاد مثـل هـذه العـوالم التـي تجلـت فيهـا صـورة الـواقـع الحقيقـي الأغنى والأسمى كحركـة إبداع. والرؤيا إبداع، والابداع كشف عـالم يعرف. ومن الطبيعي أن تكون مرحلـة الوصف النقلي أولى مـراحـل الوصـف كعنصر أسـاسي يعتمد عليه الأدب إسلوباً ومادة لينفذ إلى النفـوس. الشاعـر في مثل هـذا الوصـف التصويـري ذو خيال واسـع وملاحظـة دقيقـة يترك عـن الـوجـود لـوائح حيـة وصوراً واقعية دون أن يهمـل التفاصيل والجزيئات. والشـاعـر ذو تجربة ورؤية شعـريـة يتخطـى بها حـدود الـرؤيـة المباشرة إلى أفق كلي يسجّل فيه بالصورة والـرمـز خلاصـة مـوقـف موحـد مـن جـزيئـات المشـاهـدة والأحـاسيـس التفصيلية والمشاعر الآنية المحددة.

والشاعـر على علاقة جـدلية بالـواقع، يسلط عليه أضواء فكره الكاشف يستمد منـه الصور والتشـابيـه. ويقع في عتمـة ضميره حتى إذا عرض للوصف وتقابلت وجـوه المظـاهـر بعضاً ببعـض تتـولـد الصورة. الصورة التي هي كيفية وجود وكيفيـة تعبير .. والشعـر الـذي يعتمـد الصور هـو فعل نفـاذ وإضاءة لجوهـر الوجود.

والخيال هـو القوة على إيجاد صـورة لشيء ليس مـوجوداً .. هو القوة المبـدعة. والصـورة مصـدر الإيحاء، وقـد تعبر

بالجزء عن الكل، أو تشير إلى المعنى المجرد ببعض مظاهره المحسوسة.

وعندما تتداخل ألوان الأشياء وأشكالها في الصورة الشعرية تطالعنا الحقيقة شيئاً فشيئاً تسيطر عليها مسحة حلم وغفوة إبهام في أجواء غريبة.

واللفظة في الصورة الإيحائية طاقة من الحياة والحركة مثقلة بوافر المعاني، والصورة الايهامية تخالف الواقع بما فيها من سعة خيال وانحدار في عالم الحلم والغربة والدهشة. والايحاء في الصورة لا يتوقف على الخيال والإيهام، بل قد يستمد من التصوير الواقعي الساذج. وبنية الصورة الشعرية تساعد على إيجاد الصورة المركزية التي تضمن للقصيدة وحدتها الشاملة..

والمكان في الصورة حقيقة شعورية. والصور تبدأ حركتها من النفس. وكل شعور خاص له صورة خاصة. فالصورة هي طاقة تتولد مع الشعور بشكل صادق وأصيل. وبراعة الفنان في تأليف الحوادث والصور تبعث في نفوس متذوقيه عواطف مريحة وترغمهم على الإعجاب به وبفنه.

أما الصورة العقلية فهي وليدة مشاعر مركبة من خيال فكر، وهذه الصورة في أكثر الأحيان تكون تفسيرية بعكس الصورة الإيهامية. والرمز وجه من وجوه التعبير الشعري بالصور. والصورة والرمز يتداخلان في العملية الشعرية.

● في الفصل الثالث: الصورة في المذاهب الأدبية: ففي الشعر الكلاسيكي الصورة أداة تعبيرية من تركيب الذهن والمعادلات التشجيعية التي يقوم بها العقل بين المحسوسات، فالخيال هنا واع يختزن الصور في المخيلة أو الذاكرة كمدركات تجريدية يجسمها الشاعر في حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية. الصورة في مثل هذا الشعر واضحة مركزة تعبّر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل والطبيعة. الصورة عند الكلاسيكيين وسيلة لتوضيح الفكرة أو توكيدها.

أما الشعر الرومنطيقي في حرية انطلاقاته وأبعاده وأشكاله فإنه يُعتبر ردة في وجه الشعر الكلاسيكي من حيث رفضه القواعد في الفن، ومن حيث أنه رؤية جديدة للحياة ذات مضمون فكري اجتماعي .. والرومنطيقية أخذت بأسلوب التعبير بالصور لما في هذا الأسلوب من فعل وتأثير ... الصورة في الشعر الرومنطيقي تقوم على مبدأ التداعي كما هي الحال في الأحلام. وهي تعادل بين الإنسان وسائر مظاهر الوجود.. وهي تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير .. إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات.

ولا شعر دون مقدار من الرمز، والرمز لون من ألوان الكتابة الشعرية يلغي فيها عناصر السرد والتقرير والمباشرة، لذا فهو رابط خفي وإيحائي ينتظم الصور. الرمز تعبير عن التناغم بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة .. انصهار الجزئي والكلي ... الرمز ذو طبيعة ثنائية. إنه وسيلة تقريب البعيد وإبعاد القريب. الشعر الرمز وسيلة للمعرفة خارج على الحسي والمرئي.. الرمزية محاولة رفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء والإشراق. ومادة الشعر الرمزي هي الموسيقى. المادة هذه تكون في العاطفة، في الفكرة، في الصورة والكلمة. الرمز تعبير عن جواهر الأشياء.

أما الاتجاه السريالي فقد تجاوز دور

الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء، وتخطى دور الشعور الطبيعي ليرتكز على عامل المخيلة وحدها. والمعرفة في السريالية إلهام باطني ينبع من لاوعي الذات، عندها يصبح المطلق هو الشاعر نفسه.. السريالية سعي وراء المجهول .. إنها حالة شبيهة بالحلم. في الحلم كل شيء ممكن.. اللاوعي في نظر السرياليين حقيقة عليا .. السريالية مغامرة داخلية تنتهي بإيجاد الصور من عدم.

● الفصل الرابع: الصّورة في آراء نقّاد العرب والشعر الجاهلي والأموي:

ففي الشعر نجد أن نقاد العرب القدامى عبّروا عن الصورة بسائر وجوه البيان والمجاز من تشبيه واستعارة وكناية .... أما بالنسبة للصورة كما نفهمها اليوم فلم يرد ذكرها إلا عند بعضهم. مثّلوا المعنى بالصورة. فاللفظة في السمع كالصورة في البصر.

– وفي البلاغة نفهم أن الشعر متميز بعبارات بيانية دالة على المعاني البعيدة. ولا يأتي بها إلا الشاعر الحاذق.

– وفي علم البيان: نجد الشعر يؤلف بين المتباينات ويرينا الحياة في الجوامد، يجمع بين المتناقضات ونجده كشفاً عن حقيقة مستترة والتعبير عنها بصورة حسية.

– وفي الشعر الجاهلي لم يكن ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة، كان يراها كما هي بسيطة واضحة، وفي الجاهلية تعارض جوهري بين الذات والموضوع غير أن بينهما جدلاً يهدف به الشاعر إلى القبض على الأشياء.

– والصورة في الشعر الأموي، كما هي الحال في الشعر الجاهلي، صورة موضوعية، بمعنى أن العقل التزم حدود الأشياء، في الوقت الذي كان فيه الخيال عاجزاً عن تصور المشاعر الداخلية. الشعراء الجاهليون والأمويون استخدموا لغة التصوير، من مجاز وتشبيه واستعاره، والمهمة الأساسية للغة التصويرية هي الكشف عن المجهول وإيضاحه.

● الفصل الخامس: أبو نواس: حياته وعصره:

وُلد الحسن بن هاني – أبو نواس – في سنة ٧٦٢م وتوفي سنة ٨١٤م، وقيل إنه ولد في (الأهواز) وقيل في (البصرة). كان أبوه من أهل الشام أما والدته فقيل إنها فارسية. وسبب تسميته أنه كانت له ذؤابتان تنوسان على عاتقه وهو صبيّ. وما يعرف عن حداثته أن أمه انتقلت به إلى البصرة. وفي البصرة تم له الزاد الثقافي من دين وعقل وتفسير ولغة، ثم جاء بغداد أيام الرشيد، ونزع في معاشرة جماعة من الظرفاء المثقفين المتحررين، ثم قصد مصر وعاد إلى بغداد من جديد. وشخصية أبي نواس مميزة في تاريخ الشعر العربي. إنها مجموعة تناقضات لاهية جادة قلقة ومتناغمة، تحولت في النهاية إلى نغم شعري صوفي في أعلى درجة من الابتهالات.

● الفصل السادس: نماذج الصورة في شعر أبي نواس: إن شعر أبي نواس قوس قزح متعدد الألوان، متفاوت الدرجات والمواقع. وقد اعتبره النقاد أروع من فتح في تاريخ الشعر العربي معركة الصراع بين القديم والحديث. شاعر متمرد ثائر، وشاعر لايستن القواعد لمذهب شعري مبتكر. يمهد لرسالة شعرية قوامها وحدة الشعر والحياة تلمع فيها بوارق فكرية تدل على مستوى فكري مفارق لمستوى الفكر الجاهلي.

حضوره في التاريخ قديم – جديد.

ومن ضمن هذه الأطر المتنوعة نجد أن الصورة في شعره كانت كلاسيكية حيث القديم يأخذ طريقه في الاستمرار، وورومنطيقية حيث كان الشاعر يحيا حالات الانسياح والاستلاب، ورؤيوية في حالات التجلي، وإيحائية حيث كان يموّه، الواقع ويعبث بأشيائه، ورمزية حيث التوهج والألق الفكري، وسريالية في حالات وعيه واندفاعه.

– والصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التي يقوم بها العقل بين المحسوسات. صورة واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة، إنها تقريرية ووسيلة لتوضيح الفكرة أو توكيدها. الذات الإنسانية فيها تتشكل على الوجود الخارجي محترمة أبعاده وحدوده الزمانية والمكانية:

كم ليلة ذات أبراج وأروقة
كاليمّ تقذف أمواجاً بأمواج

فظل يسقي بماء الورد من أسف
ورداً ويلطم ديباجاً بديباج

– أما الصورة الرومنطيقية فهي ليست تعبيراً عن شعور أو فكرة، إنما هي الفكرة وهي الشعور. هذه الصورة ليست من مركبات الوعي في الشاعر وإنما هي من تفجر أحاسيسه والتهاب خياله ناشطة، منوعة، زاخرة بالألوان، ألوان الإثارة والتحريك. فاسمعه يقول ويضفي مشاعر إنسانية على الوجود:

أأ دميت بالماء القراح جبينها
لتسمع في صحن الزجاج أنينها

فقد سمعت أذناك عند مزاجها
أنيناً وألحاناً تجيب دنينها

– أما الرؤية الشعرية فهي تربط بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم:

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

إننا هنا مع أبي نواس في عالم دوران الأفلاك. وكل فلك يحدث نغماً، فتتشكل الموسيقى الكونية التي تنتظم الوجود.

– أما الصورة الايحائية في شعره فهي تعبير عن المطلق بالمحدد، تشير إلى المعاني المجردة وتجسمها. إنها وسيلة إبحار في دنى المجهول تخلق عالماً مجازياً مصفى من الأثقال المادية...

دع لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء

صفراء لاتنزل الأحزان ساحتها
لو مسها حجر مسته سراء

«دع» كلمة إيحائية، من خلالها يبدو لنا أن أبا نواس قد انتصب في وجه الكون، وهنا تبرز مشكلة الحرية في شعره، والحرية أن تفعل ما تريده أنت لا مايريده الآخرون.

«فإن اللوم إغراء» كلام يدل على مدى اتصال أبي نواس بالحقيقة الإنسانية، ألفاظ مثقلة بوافر المعاني تشير إلى طبيعة النفس البشرية في ارتكاب المعاصي.

«وداوني بالتي كانت هي الداء» هنا خروج إلى الحقيقة الكلية، وانطلاق إلى المعاني المجردة.

«صفراء» اللون في شعره يتحول إلى رمز فكري ذي دلالات إيحائية، فاللون الأصفر ترتاح له النفس، إنه لون تفكيري ذو أبعاد نفسية عميقة.

«لا تنزل الأحزان ساحتها» فعل النزول إلى الساحة من مقتضيات الفروسية.

وفي هذا الكلام مفتاح دخول إلى حرم لا وعيه. في خاطره صراع بين الألم والذات، نفسه ساحة المعركة، والخمرة خيول من وهم تبدد الهم وتزيل الألم.

«لو مسها حجر مستها سراء» مسّ، استخدمها العرب للجنون والمراد من ذلك خروج من العادي إلى الخارق.

– وفي منتهى التجريد والصفاء والتشوق إلى مطارح الغيب المطلقة، الصورة في الرمزية تكون مثالية، وأبو نواس كانت له القدرة على النفاذ، على التجسيد الموحي، على بلوغ أقصى درجات التجريد....

صفراء ما تركت، زرقاء إن مزجت
تسمو بخطين من حسن ولأ لأ
جاءت كشمس ضحى في يوم أسعدها
من برج لهو إلى آفاق سرّاء

– وشعر أبي نواس امتداد لشروخ نفسية في رحاب غريبة وقد راعه المجهول، فوقف من هذا العالم موقف الرافض حين وعى غربته وبحث عن دروب خلاصه، وفتش عن الحياة الحقيقية في عوالمه الخمرية حيث كان سيد ذاته.

هذا، وأبو نواس هدم مقولات المنطق العقلاني في مواقع عدة من شعره، فأكد على أن العقل عاجز عن بلوغ المطلق حيث الحقائق الأولية والمعارف الأساسية، فالتعقل جهل، أو يكاد يكون نصف معرفة «حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء».

– وفي النهاية، حين امتلأت ذاته من صبابات الحياة، تلاقت الأضداد، فانقلبت الخطيئة والكفر صلاة..

" وقد أسأنا كل الإساءة فاللّهم صفحاً عنّا وغفراً وعفواً ... "

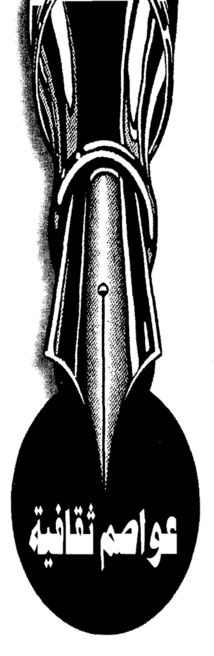
هكذا يتحد الإنسان بالتوبة مجسداً صوت الأرض ونداء الإنسانية، وهكذا انتهت مغامرته بهذه الكلمات.

وبعد ... فقد كانت لأبي نواس القدرة على استيعاب الحياة العباسية، أفاد منها، صهرها في تجربته الشعرية، أقام منها عالماً فنياً له هندسة خاصة، تتردد فيه أصداء النفس الإنسانية، تعانق الضوء والريح، تبدد العتمة، وترى عبرها ملامح العالم الآخر في وحدة حياة، وصفاء ومحبة، وشفافيه صور ورؤى داخلية غيبية ...

في عالمه الفني يحقق حلمه، يلاقي نفسه، يهلّل، ويسيطر على العالم، يتحمل البقاء في الوجود، يعايش فيه الخمرة كائناً تنعقد حوله النجوم والسماء المعلقة في منظومة ضوئية تلتقي، تتزاحم، تتحاصر، وتتجمد دراً وياقوتاً. كل ذلك يتسق في نغم موسيقيّ عذب. وهادىء وتصوير مؤتلف يجري في حلم مهيب، يغرب ويلبي حاجة النفس الراغبة في التجلي. يتلو آيات حبّه، يتوحّد ويفنى في فجيعة صمته، في لباس قشيب الفراغ والتوبة ....

ويبقى أبو نواس في ازدواجية شخصه الممزق يصارع الواقع، يستسلم، يتمرد على قسوة المسمار، ينتصر، يجهر، يتحدى، يثور، يهدّم، يلهث، يتخدّر ويبدع ... أبداً يتمزق في دوامة التجاذب والتنازع .....

ومن تصادم هذه الحالات تنفجر الدينامية الصورية، تجعل الفكر الفلسفي لوناً وظلاً، تجرد المحسوس وتجسّد المجرد، تندفع به صوب الجواهر في لحظة خلق وتجاوز، يرفض الاتباع فالحياة ينبوع فنه، وهي الفن الأرحب والأروع والأملأ والأعمق والأصدق، فليستجب لها وليجهر بها منتقماً من الموت فتنحلُّ مأساة الزمن ما دامت الحياة ترتعد جحيم نار يستعر، يعصف في كيان شاعر الموت والرّعب ومحبة الحياة ودفء الخلاص، الحسن بن هانيء ....



□ **موسكو**

د. أشرف الصباغ

□ **هلسنكي**

حسين الشيخ

□ **دمشق**

علي الكردي

البيان

ليدي «ماكبث» آخر حصون الدفاع أو لون الدم معادل للون الملك

موسكو - د. أشرف الصباغ

انتهت مؤخرا سلسلة عروض التراجيديات الشكسبيرية على مسارح سانت بطرسبورج بعرض مسرحية (ماكبث) للمخرج تيمور تشيخيدزه. ومن المعروف ان «ماكبث» هي أكثر تراجيديات شكسبير فظاعة ودموية، وتعتبر من أندر النصوص الأجنبية عرضا على المسارح الروسية. بل ويمكن الجزم بأنها من أكثر الضيوف ثقلا على خشبات المسرح الروسي بسبب ذلك الاعتقاد المسرحي السائد بين المسرحيين، والذي يؤكد بأن هذه المسرحية فأل سيء على المسرح والعرض، وعلى المشاركين أيا كانت مشاركتهم في المسرحية. ولذا فإخراجها على خشبات المسرح الروسي من المجازفات المحفوفة بالمخاطر، حيث حدود الفزع والخيانة والدم تبدو جميعا مفرطة وفائقة لكل الحدود.

وعلى الرغم من معرفتنا الأكيدة بأن الدماء على خشبة المسرح ليست حقيقية، وإنما هي سائل ما، تغسله المياه بعد العرض، إلا أن الجرائم في هذه المسرحية تبدو حقيقية لأبعد الحدود. والدماء في التقاليد الروسية كانت دوما بقعا غير مرئية على يد المرأة التي استطاعت بشكل أو بآخر محوها عن كفيها، في الوقت الذي لم يستطع فيه أحد ان يمحو آثار الجريمة نفسها. من هنا انطلق تيمور تشيخيدزه للدخول إلى عالم هذه المسرحية، وعالم شكسبير في نهاية

القرن العشرين مؤكـدا بكل ثقة أن المرأة لا دخل لها إطـلاقا في مأساة «مـاكبث»، ولم تلعـب أي دور في مصير أي جنـرال مـن جنرالات حـروب شكسبير في هـذا النـص. وتيمــور تشيخيــدزه أحــد المخـرجين ذوي الامكـانـــات المتعـددة، وفيلســوف ثـاقـــب النظـرة والموهبـة. وعندمـا يتناول مثـل هذه المأســاة فهو يقـدم عـرضا مسرحيـا متميـزا ومثيرا للجدل، وخاصا به أكثر من خصوصيته بشكسبير. والسبب في ذلـــك يعـود إلى الإضافات والتغييرات الكثيرة والتـدخل في أحـداث النـص. فهــو يـركــز على شخصية «سيتون» سلحـدار «ماكبث»، ويعيد تأليف هذه الشخصية من جديد، ويضيف مشهد استضافـة الساحرات، ويعطـي أبعـادا أخرى للنهـايـة بنسـج وتأليف وإضــافة العديد مـن التفاصيل الهامـة. ويبدو انـه قد رأى أن الأحـداث الـدمـويـة في المسرحيـة قليلـة، فـأعـاد «دونكـان» المقتـول بشحمــه ولحمــه، مضرجا بالدماء إلى خشبة المسرح.

لقد كان من المتوقع ان يتناول المخرج هذا النـص حسب تصـوراته الخاصـــة، وحســب الإمكـــانـــات المتـــوافـرة على مستـــوى النـــص، ومستـــوى تقبـــل الجمهور وتوقعاتــه. ولكن لم يكن هناك أي تصور لعـودة «دونكان» إلى الحيـاة ملطخا بدمـائه. وهذا يذكرنا بـإخراجه لمسرحية «عطيل» الذي ودعـه البندقيون في ثلاث سفن حربيـة. وفي لحظة الوداع هذه جلـس يتذكـر ويحلل، وفي النهـاية فهم وأدرك كل شيء. وعندما أدرك، قطع شريـانــه ووضـع يـده في كـأس مملـوء بالماء. لحظتئذ تحول تـاريخ «عطيل» إلى تاريـخ ذاتي، ومحاكمة ذاتيـة، وانتحار للذات أيضـا.

إن تشيخيدزه يـركز دائما في معظـم أعماله الإخـراجية على إشكالية العـلاقة بين الأفعـــال المنطقيـــة وبين المنطـــق الانفعـالي للبطل، ليتضـح في النهـايـة أن المأساوية التي فجـرت ودمرت الإنسان في «عطيـل» وفي «الغدر» هــي نفس تلـك المأســاويـة التــي حــركـت «مــاكبـث». وبالتالي فلم يكـن في هذا العرض أي أثر لقصة المرأة الشريرة الآثمـة التي دفعت بزوجها إلى محيط الفعل الإجرامي. فهنا يوجد فقط «ماكبث» كشخصية مركزية ورئيسيـة لديها طمـوحاتها ورغبـاتها، وشهـوتها للسلطـة ولكـل شيء. ومــن المنطقــي تمامـــا أن تكــون لـــدى هـــذه الشخصية شهوة الحرب. وهــذا ما دفع الســاحـــرات المبرقشــــات لممارســـة طقوسهـن في التنبؤ بعالم الغيـب وسط عالم الحرب الرمـادي المعتم كما صوره المخرج. والمدهـش ان كل هــذه التنبؤات لم تكـن وهمية أو خـادعـة. فهل هنـاك صعـوبـة في التنبـؤ بـالأحـلام السريـة لجنرالات الحـروب؟

ويصعـد المخرج في خـط مـواز لخط نبوءات السـاحرات، فيرفع الحجـب عن عالم الغيـب لنرى «مـاكبث» و«بـانكو» ينهضـان فعليا من تحت الأرض، كما لو كانا قـد خرجا لتوهما مـن خندقهما، ثم يهبـط بنـا إلى عـالم الواقـع. واقـع كـل القــرون، خـاصـــة واقـع نهايـة القـرن العشريـن في روسيا، وفي أنحـاء العــالم المنهكـة تحت وطـأة الحروب والـدمـاء والألم، لنـرى الخارجين مـن خنـدقهما يـرتـديان معطفين يشبهـان المعـاطـف العصريـة مثل كـل معاطـف الرجـال في المسرحية.

الأحداث تدور في قلعة حصينة تشبه الصدأ بلونها الرمادي المعتم ـ لون عالم

الحرب ـــ يعلوهــا معبر يقـف عليــه الحراس. هنا بـالتحديد تجري المشـاهد الرئيسيـة لخيانة «بـانكو» وقتلـه. وهنا أيضا الجو مشحون بكل مظـاهر الخطر والتوتر، ممـا يوحي بالعنـف، وبفظاعة كل ما يحدث من قتل وتدمير. وهناك، في صـومعـة أو في مخزن، أقيمـت مـأدبـة احتفال «ماكبث» ـــ الملك، حيث الخرائط الحربية مكومة في ركن بعيد، ومجموعة من المكعبـات المتناثرة في عشوائيـة تقبع على طاولة عارية، وحيث لا يوجد شروق أو غروب أو ليل، إنما فقط يسيطر ظلام عام وشـامل. حتى الشمعة الـوحيدة في هـذا العالم القـاتم تشـع ضوءا أصفـر مترنحـا في إعيـاء وملــل، والحيـاة تمر سريعا ثـم تنتهي إلى الأبد. فجـأة تنقطع ألوان الحرب الـرماديـة، للحظة واحـدة فقـط، عنـدمـا تلمــع سترة «مـاكبـث» الرسمية بلون أرجواني ـ لون الحياة ـ، بينما «بانكو» الملطخ بالدماء يقبل مسرعا لحضور مأدبة الاحتفال. وهنا بالتحديد ينهي المخـرج معادلتـه المسرحية بـدماء «بانكـو» التي لا تشبـه فقط لـون سترة الملك، وإنما تشبه الملك نفسه.

وتتطور الأحداث بحدة في الـوقت الذي تنعدم فيه الحركة تقريبا، ومسلسل القتل ليسـت لـه نهايـة. وتبـوء كـل محاولات «ماكبـث» بالفشل في إيقاف هـذا المسلسل البشـع، ويظل طـوال الوقـت يبحث عـن نهايته الموعـودة: فلن يقتل انسان ولـدته امرأة، وقلعتـه لن ينتـزعها العـدو قبل أن تأكـل الحرب الغابـة الخضراء. وبالفعـل يظهر هذا الإنسان الغريـب عن رحم أمه، بينما آلـةالحرب تعيث قتـلا ودمـارا. وفي النهاية يقتـل «ماكبث».. ففي آخـر معركة كان الجميع متعبين، وتلـزمهم فترة راحة لالتقـاط أنفـاسهم على أسـوأ الفـروض، ولكنه خرج. خرج وحيدا ومقضيا عليه في معركتـه الأخيرة. فأنـزل عن كتفيـه جثة زوجته ـــ ليدي مـاكبث ـــ كآخـر حصن للـدفـاع، لكنهم كـانـوا قـد أحاطـوا بـه وحاصروه، ومن خلف ظهـور الرجال يحز «مـاكـدوف» رأسـه ويحملهـا إلى مقـدمـة المسرح، ليضعهـا على طـرف ثـوب «ليـدي مـاكبث» الـزوجـة القتيلـة وآخر حصــون الدفاع... ولكن حتى هذه النهاية التي تعتبر بكـاملهـا مـن تأليـف المخـرج لم تستطـع معالجة الموقف، أو إصلاح ما دمرته الحرب وشهوة السلطة، وسوف تكون فترة الراحة قصيرة، لأنه هناك خلـف التمرد والعصيان ضـد «مـاكبـث» المضرج بـالـدمـاء، يقـف «مالكولم» السيـاسي المريب الماكر، كمسمار جديد في السلطة، وكإمكانية جديدة أيضا في مواصلة الحرب.

لقد أقنعنا مسرح الثلاثينيـات من هذا القرن، ورســخ في أذهاننـا تلك التقـاليد الجماليـة المهيبـة التي يتسـم بها عـالم شكسبير على مستــوى قـوة الأبطـــال ونضـارتهم وفخامتهـم، ومـن ثم فقـد أســس نموذجـا للشخصيـة الإنسانيـة يتميـز بالفعـاليـة والقدرة والجاذبيـة. وعندما تجرف تحليليـة القرن العشرين هـذا النمـوذج المعتاد، يتضـح أن زخـم التـــوق إلى هـــذه الفترة ـــ فترة مسرح الثلاثينيات ـ لا يحتم بضرورة ان يكون المسرح مصحـوبـا بهذا النمـط الجمالي المعتـاد. ففـي عـرض تشيخيـدزه، على سبيل المثـال، جاء «ماكبـث» من نـاحية كشخصيـة مخيفة: بحـاجبين أسـوديـن كثين يقطعـــان وجهـه بشكــل أفقـــي ويخفيـان عينيـه نسبيـــا، وبفـم صغير مـزمـوم بصرامــة، يـوحـي بـأنـه على استعـداد دائم كمحارب أريـب لتوجيـه ضربته في أيـة لحظة. ومن ناحيـة أخرى

جاء كتركيبة فعالة بطموحه وسرعته في اتخاذ القرار. وكان أكثر الأشياء ألما لضميره هو الخوف الذي يشكل له هاجسا مستمرا كالصداع المزمن. أما انسانيته فلم تكن إلا أثناء الإجهاد والإعياء الناتجين ليس من الشر في حد ذاته، وإنما من انعدام الأمل في المقاومة. وهذا الإنسان ـ ماكبث ـ لاشيء يمكن ان يوقفه سوى الموت، فحتى زوجته «ليدي ماكبث» حاولت إيقافه ولم تستطع. وهذا ما لم يكن متوقعا على الإطلاق، باعتبار أن هذا الدور، وبهذا الشكل تحديدا، لم يلعبه أحد على خشبة المسرح أبدا، مما يضعنا أمام مسؤولية إعادة قراءة النص مرة أخرى، وفهمه فهما مغايرا لما سبق. ولكن منطق المخرج النابع أساسا من مفاهيمه الخاصة لعلمي الجمال والأخلاق يشير إلى أن المرأة ـــ الزوجة في المسرحية ـ دائما ضحية أخطاء وضلالات الرجال كما في مسرحيات السقوط وعطيل والغدر. وفي «ماكبث» فإن «الليدي» ضحية ثقتها المطلقة بأفكار وطموحات زوجها. وهي زوجة رقيقة وحنونة، وجديرة بأن تكون ملكة بالفعل. وفي الحالتين ـ زوجة كانت أو ملكة ـ نجدها على استعداد لتقديم يد العون، ولكنها تصاب بالجنون عندما تختلط وتتشابك الأفكار في رأسها.

أما جنرالات هذه الحروب مثل «دونكان» و«بانكو» يناصرون النظام، ويتقبلون بصبر شديد كل أوامر وأفعال «ماكبث». فعندما يبني «بانكو» جيشا قويا جرارا، ويرسخ في نفسه الإيمان بصداقة «ماكبث»، يتضح فعليا أنه يطمح في النهاية لأن يكون هو أو أحد من أحفاده ملكا في المستقبل.

وتشيخيدزه هنا لا يقيم أي اعتبار لفخامة الشخصيات ونضارة وجوهها، فأهم شيء لديه هو دور الشخصية في موقف بعينه، لأنهم جميعا إما يطالبون بالسلطة أو هم بالفعل فيها، ومن أجلها تخلوا عن أهم الأشياء لدرجة أنهم لا يلاحظون انهم في النهاية يصبحون قتلة لأولادهم. ومن أجل وزن المعادلة المسرحية تصبح شخصية «سيتون» سلحدار «ماكبث» أحد الشخصيات الرئيسية في تحريك أحداث المسرحية بحضورها الدائم على خشبة المسرح على الرغم من أن هذه الشخصية توجد في النص بشكل هامشي، بل ومن الصعب ملاحظتها كشخصية فعالة. فهو يتحرك على المسرح في صديري ونظارات حائرا ملتاثا من جراء ما يحدث، ثم يقع تحت الأقدام، ويتقلب في ذعر واضطراب عندما يكتشف انعدام الأمل في أي مخرج أو منفذ ينقذه من «إلهامات» ماكبث الجنونية. إن «سيتون» شاهد، وهذا الدور الصعب ضروري كمعبر للجمهور وحلقة وصل بين خشبة المسرح والصالة. فهو «نحن» وهو واحد منا، شريك وشاهد أخرس في آن واحد، وهو أيضا في المصيدة مثلنا تماما.

وفي النهاية يبدو أن جملة «هاينر ميلر»: «في عمق المهزلة تكمن المأساة» يجب أن تعاد صياغتها لتلائم هذه النوعية من العروض. فبالفعل «في عمق المأساة تكمن المهزلة». إن يشيخيدزه لا ينصح ولا يعظ إطلاقا في مسرحيته هذه. لكن العرض في جوهره أخلاقي يستعرض الحرب وقوانينها، والناس الذين غرقوا حتى رؤوسهم في الشر، والمتعبين من الشر و.... و.... و...، والناس المتعطشين أيضا للخير.

رسـالـة فنلنـدا ـ هلسنكـي

حسين الشيخ

مهرجان السينما العربية في هلسنكي

كتب أحد المعلقين في الصحيفة المسائية في مدينــة هلسنكي مقالا حول مهـرجان السينما العربية في هلسنكـي، متساءلا ما الـذي يمكــن لأصحاب العقـل (العكـال، والتــي تعتبر في فنلنــدا شتيمــة تلصــق بالعرب)، أن يقدمــوا للسينما وهل يعقل أن يقدموا سينما تستحق أن تشاهد.

ومنـذ الفيلـم العـــربي التـونسي الأول (صمت القصور) بــدا وكأن المتفرج الفنلندي ـ البعيد عن معـرفـة وقــراءة الثقـافـة العـربيـة ــ متفـاجئـا بهذه السينما التي تطـورت خلال السنـــوات الأخيرة تطـــورا ملحوظا، ففي الأمسية الأولى قــدم غـالبيــة الجمهـــور الفنلندي حـاملا معــه أفكارا مسبقـــة عـــن الثقـــافـــة العربيــةمتسمة ــ إن لم نقل بـالعنصريـــة التـــي انتشرت بشكل مرعـب على أثر الأزمة الاقتصاديــة الحادة التي تمر بها فنلنــدا ـ فهي متسمة بعدم الفهم والمتابعة بالتأكيد. كان متصــورا بأنــه سيرى مشاهــد مليئة بالأنثى كرمز للجنس، أو الأنثى المضطهدة والتي تحرم من أولادها على شـاكلة الفيلم السيىء الصيت: بدون ابنتي. لكنه ذهل مع الفيلــم الأول، وعــاد الجمهـــور الفنلنــدي بكثافة غير متوقعــة ليحضر العرض الثاني للفيلم، وكأنه تعلم شيئا من هذه التجربة.

فيلم (صمــت القصور) الــذي صنفته مجلة الــ TIME من أجمل وأجود عشرة أفــلام أنتجــت في العــام ١٩٩٥، والــذي كــانــت عبــارة عـــن فيلــم دافىء حنــون شاعـري لحياة امرأة خادمــة في قصر ما، ولحياة ابنتهــا التي على مــا يبدو تعــاني الاضـطهـاد نفســـه رغــم أنها لا تعمـــل

كخادمة بل كمغنية. فيلم أعطى للحيز المرئي مساحة كبيرة، مما دفع بالمتفرجين إلى الاستغراق بهذه الصورة القريبة البطيئة الحميمة لحياة لم يألفها من قبل، التركيز على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة، واستكشاف لأماكن عادية تحت إرشاد حركة الكاميرا الجميلة، يتمدد المكان بفضل هذا النوع من التصوير عن قرب، ولا يبرز ما كان غامضا فيها فحسب، ولكنه يظهر في الوقت نفسه تكوينات بنائية جديدة تماما في الصورة. وفي حوار مع المخرجة مفيدة تلاتلي ذكرت لنا بأن هذا الفيلم عبارة عن حوار مليء بالأحاسيس بينها وبين أمها وابنتها . وكما قالت: (عندما كبرت وعشت حياتي بشكل يختلف عن حياة أمي، وعندما بدأت بتربية ابنتي، وجدت نفسي وكأنني أمي، نفس الكلام الذي أقوله لابنتي كانت أمي قد قالته لي ذات يوم. إنني خائفة على ابنتي، لأن عقلية المجتمع لم تتحرر كما يزعم القانون..) وعزت نجاح فيلمها في الغرب لأنها كما قالت طرحت مشكلة المرأة ليس بطابعها المحلي بل بطابعها العالمي. الفيلم مليء باللقطات الشاعرية والحميمة، واستطاعت المخرجة مفيدة تلاتلي أن تثبت حضورا قويا في السينما العربية على الرغم من أن (صمت القصور) كان فيلمها الأول، ولعل نجاح السينما التونسية يرجع إلى معادلة ذكية هي المزاوجة بين تقنية سينمائية سليمة وبين موضوعات تمتح من أجواء التاريخ وطقوس الثقافة وتلاوين الذاكرة. والجدير بالذكر هنا أيضا أن ثمة ثلاثة عناصر توحد بين مختلف التجارب السينمائية في البلدان المغاربية وهي استثمار التاريخ بالإضافة إلى الاهتمام بالجانب الواقعي.

الأفلام الأخرى التي عُرضت في المهرجان كانت تتراوح بين المتوسط والجيد ولكن لم يصل أي فيلم من الأفلام المعروضة إلى مستوى فيلم (صمت القصور). فيلم (الليل) للمخرج السوري محمد ملص كان من الأفلام الجيدة في هذا المهرجان، فحين يكون لدى المخرج شيء ما يود قوله فإنه سيجد الشكل، والطريقة، والتقنية التي يستطيع أن يجسد فيها الذي يود قوله، وهذا ما فعله بالفعل محمد ملص، لقد عشنا مع تفاصيل ذاكرته، تفاصيل حميمة لمدينة القنيطرة السورية، تفاصيل لسيرة ذاتية مبكرة، لتلك الساعات التي أخذتنا بتفاصيلها المذهلة في رحلة، كانت تفاصيل الطريق فيها تدخل في تلاوين ذاكرتنا، وتؤرخ لذاكرة جماعية عن تاريخ قريب. محاولة لرسم حياة مليئة لمدينة القنيطرة، عن طريق التغلغل في ذاكرة والدة البطل الحية، محاولة مليئة بالشعر لتذكر ما يُستحق أن يتذكر. محاولة للتخلص من الإحساس بالعار الذي لحق بأهل القنيطرة حين احتل الاسرائيليون المدينة عام ١٩٦٧.

الفيلم الآخر الذي لفت الانتباه كان (حكاية الجواهر الثلاثة) للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي والذي تركز على طفل من أطفال الانتفاضة، يعشق فتاة غجرية حالمة تطالبه بثلاثة جواهر خيالية لتضيفها إلى عقد لدى جدتها من أجل أن يفوز بحبها، لكن الخروج من غزة مستحيل لتحقيق أمنية الفتاة الغجرية، ويتدبر والد أحد أصدقائه الذي يملك بيارة برتقال أمر تهريبه في أحد الشاحنات المحملة بصناديق البرتقال المعد للتصدير. الفيلم مليء بالإسقاطات

الجميلة الشاعرية.

الأفلام الأخرى التي عرضت في المهرجان كانت على التوالي: (الحلفاويين) للمخرج التونسي فريد بو غدير، (باب الواد الحوم) للمخرج الجزائري مرزاق علواش، (حتى اشعار آخر) للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، (آن الآوان) للمخرج اللبناني جان كلود قدسي، (البحث عن زوج امرأتي) للمخرج المغربي محمد عبد الرحمن التازي، (مرسيدس) للمخرج المصري يسري نصر الله، (باب الحديد) للمخرج المصري يوسف شاهين.. تم تنظيم هذا المهرجان من قبل جهات عديدة على رأسها أرشيف السينما وجمعية الصداقة العربية الفنلندية والتجمع الثقافي العربي والجالية الفلسطينية. وساعدت جهات حكومية متعددة في تمويله. ولعل هذا المهرجان يصب في جهود مدينة هلسنكي التي تحاول أن تنال لقب العاصمة الثقافية لأوروبا الموحدة للأعوام المقبلة، والتي تتنافس على هذا اللقب عدة عواصم أوروبية.

طيور ناطقة

هل يمكن لعدة أباريق ماء أن تثير كل هذا الاهتمام كما حدث في فنلندا مؤخرا، بعد أن ظهرت إلى النور تصاميم كاتي توومينن KATI TUOMINEN التي دعتها (قصة الطيور -STORY BIRDS)، ثمة شيء عميق في هذه التصاميم التي لا تتعدى استعمالاتها شرب الماء، ثمة شعر ربما، ثمة فكاهة عميقة فيها، أو تختبيء في انحناءاتها، أباريق على شكل طيور، طيور تكاد تنطق، طيور حية بطريقة أو بأخرى..

الأول يميل بحنية إلى الأمام، الآخر يتنفس لاهثا وصدره يعلو وينخفض، الثالث يمد رأسه أعلى قليلا وكأنه يحاول أن يرى أبعد ما يمكن. تجربة حميمة لحركات من خزف تشكل طيورا ناطقة.

تلك التصاميم التي دُعيت قصة الطيور كانت من أهم التصاميم التي ظهرت في فنلندا في عام ١٩٩٥، ولعل الإعلان الذي رافق ظهور تلك التصاميم والذي تصدر صفحات (هلسنكي سنومات) الصحيفة الرئيسية في فنلندا، أسهم هو الآخر بإثارة الضجة التي لم تنته بعد. هذا الإعلان الذي نص على أن (الأباريق عملت لتتكلم مع بعضها البعض). التصاميم هذه اعتبرت مفخرة فنلندا الوطنية، ثمة روح دعابة خافية مستترة تطفو على انحناءاتها وزواياها.. وحين تردد الفنلنديون على الأمكنة التي تبيع تلك التصاميم كان الرد الحاضر لهم والمتفق عليه: (انتهت النكتة، لقد بعناها كلها).

تلك السلسلة من التصاميم حازت على جوائز فنلندية وعالمية كثيرة، آخرها جائزة أفضل تصميم في فرانكفورت والدانمارك، رغم المعارضة التي واجهتها من جمعية المصممين التقليدية في فنلندا بحجة عدم نفعيتها وقلة استعمالاتها النفعية.

تقول كاتي توومينن في حديث لنا: (ثمة شيء شخصي جدا في كل أعمالي، أنا أعرف ما أريد، ولكن الوصول إلى شيء ما يحتاج مني إلى العديد من التجارب، إنها عملية مستمرة). ربما لأن تأملها العميق في الأشياء يجعل وجودها حاضرا بقوة في كل عمل تصممه أو تنجزه. وتردف: (لا أستطيع عمل أي شيء ما لم يكن لدي شيء لأقوله فيه، لا أستطيع إبعاد حياتي عن عملي). كاتي تعمل في نفس الوقت على

مواضيع متعددة، فقد قسمت عملها إلى مجموعتين: مجموعة التصميم الصناعي، ومجموعة أعمالها الأخرى الخاصة، ففي ضمن عملها في التصميم الصناعي تركز على الشكل بينما تركز في أعمالها الأخرى على المادة، وهي عادة ما تلتصق بموضوعها بحميمية. وتقول إنها بدأت بالرسم مؤخرا بألوان الفحم، وهي معجبة بفن الخط العربي الذي تستطيع فيه كما تقول كاتي أن تعيد نفس الحركة آلاف المرات للوصول إلى الكمال في تلك الحركة، ثمة حركة سريعة، حركة دقيقة، منفلتة من اليد، كما الشغل في الصلصال توضح كاتي ذلك لنا. وعن رأيها بالحوار الدائم بين الفن والحرفة، بأن ذلك الحوار لن ينتهي أبدا. ولكن إذا أخذ المرء عمله بشكل جدي، فإنه يطالب نفسه بمطالب كثيرة، وبالتالي سيقدر على التعبير عن قيمه وآرائه في الحياة، فالعمل اليدوي يصنع برأيها أشياء فريدة. فقط عليك أن تعلم ماذا تفعل ولماذا ذلك. ولكن هل يمكن اعتبار التصميم الصناعي فنا، أجابت ربما بقدر ما يحمل من معان تعبيرية في دواخله، وبقدر ما يحمل من إحساس وتأمل في حركة الأشياء المحيطة وعلاقتها مع بيئتها.

هذا بالفعل ما حدث مع تصاميم قصة الطيور التي ما زالت تستأثر بالاهتمام البالغ في فنلندا وخارجها.

معرض الملصقات الفنلندية

المعرض الآخر كان معرض الملصقات الفنلندية، والمسابقة التي جرت أثناءه لاختيار أفضل ملصق لعام ١٩٩٥. ثمة رغبة عميقة يكتشفها المرء أثناء تجواله في هذا المعرض، هذه الرغبة تتركز في تطوير الملصق في فنلندا وتعزيز الاعتراف به كفن، وكواسطة اتصال بين الناس أيضا.

وقد جمع هذا المعرض جميع الملصقات المرسومة في السنة الماضية، ليتم تقدير نوعيتها وميزاتها ومن ثم لاختيار أفضل ملصق عبر عن موضوعه، وقد اشترك في هذا المعرض حوالي ٨٥ ملصقا، كان ٤٠ منها في الجانب التجاري، و١٧ منها عبرت عن الحياة الاجتماعية والتنظيمات غير الربحية، و٢٨ منها عبارة عن ملصقات ثقافية. نوعية الإعلان والتصميم الغرافيكي كانت متميزة وجيدة ككل. ومن الممكن ملاحظة التوسع والتطوير المتميزين عن ملصقات السنة التي قبلها على الرغم من الأزمة الاقتصادية التي يمر بها البلد.

المصممون الجدد اقتحموا الساحة الفنية برؤى متطورة ربما لم يتم الوصول إليها قبلا. اختارت اللجنة المحكمة الملصق الذي دعا إلى متحف البريد، بالإضافة إلى ملصق عروض فنية، بالإضافة إلى الإعلان التجاري الفائز وكان يخص شركة لصناعة البيرة، واعتبرت الملصقات الفائزة في كل مجال قوية جدا في التعبير وسهلة في الوصول إلى الناس وقادرة على إنتاج نفسها بنفسها.

دمشق: علي الكردي

الحب، القسوة، الموت

عناوين لـ: «عشاق المقهى المهجور» و«غاليغولا» وأنشطة أخرى!

رغم محاولتنا - ما أمكن - نسج خيوط رسالة دمشق الثقافية من نثار الأوجه المتعددة للحياة الثقافية الدمشقية «مسرح، فن تشكيلي، إصدارات، نشاطات فنية..» إلا أن هذه المحاولة تظل قاصرة عن الإحاطة بكامل المشهد تماما بسبب اتساعه وتنوعه وغناه، وبسبب المسافة الفاصلة دائما بين الكتابة والواقع، إذ رغم أن المرآة تحاول أن تكون شديدة الحساسية في عكسها للواقع، إلا أن الواقع يظل أكثر حرارة وتنوعا واتساعا من أي محاولة لرسم صورة عنه.

على هذا الأساس، نحاول رصد أهم الأنشطة الثقافية التي شهدتها دمشق في الشهرين المنصرمين.

روميو وجانيت

العرض المسرحي «روميو وجانيت»، من العروض المسرحية المميزة التي شهدتها خشبة الحمراء في الموسم الحالي. النص للكاتب المسرحي الفرنسي الراحل «جان آنوي» والإخراج لمنصور عبد الرحمن، وتمثيل عدد من الفنانين السوريين الشباب نذكر منهم: إنجي اليوسف، كمال البني، أمل حويجة، محمد مصطفى، نهاد عاصي وآخرين.

تنبع أهمية هذا العرض من تناوله لنص من أهم نصوص هذا الكاتب الذي يعتبر كاتبا أخلاقيا بامتياز، ركز على مسألة «النقاء في عالم تسيطر عليه المساومات، وكتب عن السعادة، التي

سواء تمثلت بالماء أو الحب لا تتماشى بأي حال من الأحوال مع النقاء الذي لا يكف الإنسان النزيه عن السعي للحصول عليه.

في «روميو وجانيت» ثمة تصادم حاد بين العالم الداخلي للشخصيات وبين العالم الخارجي الذي يجابه تلك الشخصيات، إذ تتحول مشاعر الشاب المتقدم لخطبة فتاة نحو شقيقتها، فيكتشف أنه ينأى بمشاعره عن خطيبته ويقترب شيئا فشيئا من أختها. تشابك الأحداث يدفع بالعاشقين الشابين إلى الانتحار معا.

العرض كان هادئا، بطيء الإيقاع، إذ حاول المخرج مقاربة عوالم الشخصيات، ورسم مصائرها دون أن يجنح إلى الوقوع في الشكلانية الخارجية.

الديكور كان متقشفا إلى حد ما، رغم الأجواء الشعرية التي رسمها المخرج الذي ركز كثيرا على الإضاءة التي لعبت دورا مهما في هذا العرض إلى جانب الموسيقى وهي من تأليف وعزف «آبان زركلي» الذي قدم معزوفات موظفة دراميا، تناسبت مع تصاعد الأحداث وانعطافاتها.

عشاق المقهى المهجور

لعل العرض المسرحي التونسي «عشاق المقهى المهجور» للمخرج فاضل الجعايبي الذي انتقل إلى دمشق بعد عرضه في بيروت كان الحدث المسرحي الأهم في الموسم الحالي، لأنه أعاد طرح الكثير من الأسئلة المغيبة على المسرحيين السوريين، والجمهور المسرحي في سوريا حول البحث عن لغة مسرحية وحول مسألة التجريب، والمسافة الفاصلة بين النص المسرحي المكتوب، وبين نص العرض، ومسألة الجسد والحركة في التعبير المسرحي.. فتجربة «الجعايبي» تشكل علامة فارقة ومميزة ليس في المسرح التونسي فحسب، بل على صعيد المسرح العربي لجهة البحث عن لغة مسرحية ـ تشكيلية يلعب الجسد والحركة فيهما دورا مركزيا في التعبير إلى جانب الحوار، وقد نجح الجعايبي وفرقته «فاميليا للإنتاج» في بلورة لغة مسرحية خاصة ومميزة، بدت للجمهور المسرحي في سورية مختلفة وجديدة، دفعت بالكثيرين إلى التساؤل حول خلفية هذه الفرقة وآليات عملها وقد أجاب الجعايبي عن تلك التساؤلات في ندوتين الأولى عقدت في المعهد العالي للفنون المسرحية، والثانية في صالة الحمراء بدمشق.

المهم، أن فرقة فاميليا أمتعتنا على مدار أكثر من ساعتين بعرضها المشحون بإيقاعات سريعة، ومتوترة، وبقينا مشدودين إلى الخشبة التي تناوبت عليها المشاهد «الثمانية عشر» متتالية، سريعة، دون أن يتسرب الملل إلى نفوسنا ولو للحظة واحدة، وهذا طبيعة الحال نتيجة لتمرينات الليونة ولعمل المخرج وأعضاء الفرقة على إطلاق أقصى طاقات الجسد للتعبير بالحركة إلى جانب الحوار الناطق باللهجة التونسية المحكية التي وصلت للجمهور السوري ببساطة.

مقولة العرض تدور حول صراع الأجيال من جهة وحول الصراعات داخل جيل الأبناء نفسه من جهة أخرى، حيث نشاهد «بية» الأم التونسية تبحث عن إحدى بنتيها التوأم «ليلى» التي اختفت في ظروف غامضة. مع تصاعد الحدث، وتتالي المشاهد تتكشف شخصية «بية

الأم» التي تحرض جيل بناتها على ضرورة الحلم الكبير في البناء الفكري والاجتماعي والإنساني، ونشاهد الأم الجزائرية التي تعمل على استرداد ابنها والمحافظة عليه، وانتشاله من جو الحرب والتطرف الدينيين، وكذلك صراع مدام «كيرك» التي تناضل للحفاظ على صورة زوجها وابنها الاجتماعية في محاولة لإعادة العلاقة بينها وبين الزوج وكذلك الحفاظ على ما تبقى من العلاقة مع ابنها ومحاولة ضبط سلوكه الاجتماعي خوفا عليه من الإغراق في الشطط والخطأ.

أثناء محاولة «بية» الأم التونسية البحث عن ابنتها تصل إلى المقهى المهجور الذي ترتاده ابنتها عادة، وهناك تتعرف على عالم الشباب وهمومهم.. هذا التعرف يتم عن طريق الإبنة الأخرى، الأخت التوأم للفتاة المختفية.. وتكتشف الأم وجوها أخرى لابنتها غير تلك التي تظهر عليها في المنزل.

الأم امرأة ليست تقليدية، عاشت تجارب حياتية غنية ولها رؤية خاصة للحياة والمجتمع، وكافحت من أجل تربية ابنتيها بالاعتماد على نفسها «فهي امرأة مطلقة» لكنها في وقت من الأوقات تعشق رجلا وتترك البيت لأجله لمدة خمس سنوات مخلفة وراءها ابنتيها مما يخلق شرخا في العلاقة بينها وبينهما، لذلك، حينما تعود إلى البيت تكون علاقتها مع بنتيها شبه مقطوعة وتعاني كثيرا على أمل تصحيح العلاقة معهما.

«عشاق المقهى المهجور» مجموعة لوحات مركبة، تعكس واقعا اجتماعيا ونفسيا وسياسيا معاصرا، بلغة شديدة التكثيف، مشحونة بالدلالات عن عالم مليء بالعنف.

غاليغولا

المسرح القومي في سوريا قدم مجددا العرض المسرحي «غاليغولا» عن نص الكاتب الوجودي الراحل ألبير كامو. أخرج العرض «جهاد سعد» الذي مثّل أيضا شخصية «غاليغولا» التي حملها كامو رؤيته الفلسفية طارحا من خلالها الكثير من الأسئلة والمفاهيم التي تتعلق بالسلطة والسعادة والحب والموت والقلق مطلقا من خلال اللعب على بناء هذه الشخصية المركبة — التي يتجاوز في داخلها أقصى درجات القسوة إلى جانب أرق المشاعر وأكثرها شفافية — رؤيته لهذا العالم الغامض.

فغاليغولا، الإمبراطور الروماني المعروف هو شخصية غرائبية في التاريخ، وغرائبيته تنبع من ممارسته في نور الشمس لكل «التابوات» التي يمارسها الآخرون في العتمة، وقد التقط كامو هذه الشخصية، وبنى عليها معمقا الكثير من المفاهيم التي تحتمل تأويلات معاصرة. فهل الإنسان مزيج بين المازوخية والسادية، بين العنف والشفافية؟!

ولماذا تتحول شخصية كشخصية غاليغولا إلى لغز، حيث تتناقض المشاعر تجاهه بين الخوف منه، والحقد عليه، بين الحب والكراهية له؟!

وهل تناقض المشاعر تجاهه هو كتناقض المشاعر تجاه أنفسنا؟!

إن خروج غاليغولا عن القواعد المتفق عليها في لعبة السلطة نفسها، وتجاوزه لهذه القواعد عرضه في نهاية المطاف إلى القتل على يد أعضاء مجلس الشيوخ الذين أجمعوا على ضرورة التخلص منه.

غاليغولا، عرض مسرحي «تراجو كوميدي» كثيف الدلالات، اختزله «جهاد

سعد» إلى الحدود القصوى، مبقيا على المفاصل الأساسية المفعمة بالرموز التي وصلت إلى المتلقي بسبب استنادها إلى حلول إخراجية مقنعة، إذ رغم أن الديكور كان متقشفا جدا، ولا يوحي بالفخامة المفترضة لقصر روماني تجري فوقه الأحداث، وكذا الملابس لم تكن بالفخامة المطلوبة إلا أن جهاد سعد استعاض عن ذلك بالسينوغرافيا التي دمجت بين فضاء الخشبة وفضاء الصالة، حيث بناها في المنتصف وفوق مقاعد الصالة جسرا متصلا بالخشبة مما أتاح له حرية الحركة التي أطلقها إلى حدودها القصوى، كاسرا الحاجز بين الممثل والجمهور الذي بات جزءا من لعبة الخشبة ومتواطئا ضمنيا مع ما يجري عليها، حيث تتتالى مشاهد العنف والسخرية والحب والموت والانتقام وفي كل هذه الحالات المشحونة بالتوتر كان الخواء واللاجدوى هو الشعور المسيطر الذي أوصلنا في نهاية المطاف إلى الموت!

فن تشكيلي

مع نهاية العام الماضي وبداية العام الجديد نشطت صالات الفنون التشكيلية بدمشق في تقديم نوعية من المعارض المطلوبة تجاريا ولا سيما أن السلك الديبلوماسي والأجانب المتواجدين في دمشق يقبلون في هذا التوقيت من كل عام على شراء اللوحات كهدايا بمناسبة أعياد الميلاد ورأس السنة، هذا لا يعني بالضرورة أن القيمة الفنية للوحات المعروضة في هذا الموسم هي أقل مما هو مطلوب أو متعارف عليه، إذ إن ثمة أعمالا لبعض الفنانين المعروفين الذين يجمعون بين القيمة الفنية العالية للوحاتهم والقيمة التجارية، كونها لوحات رائجة ومطلوبة لما تمثله من خصوصية ثقافية وبيئية وقيمة فنية تشكيلية ولونية عالية تشيع الارتياح والبهجة في نفس المتلقي على المستوى البصري مما يدفع بالمقتدرين الذواقين إلى اقتنائها في صالونات بيوتهم وجدران مكاتبهم.

في هذا الإطار قدمت صالة دمشق معرضا ثلاثيا للفنانين: فادي المدرّس، فاتح المدرّس، وزهير حسيب. كان هذا المعرض بمثابة مهرجان لوني رغم أن وجود فاتح المدرّس إلى جانب فنانين شابين هو نوع من الاحتضان من قبل هذا الفنان المخضرم لتجارب شابة، غضة تبحث عن موقع لها في خارطة الفن التشكيلي السوري التي باتت ذات معايير صعبة وتراكمات ليس من السهل على الجيل الجديد اختراقها إذا لم يتسلح بالموهبة والوعي والقدرة على التحدي والإبداع الأصيل.

من المعارض اللافتة أيضا، معرض الفنان المخضرم الياس الزيات الذي أطلق عليه اسم «عصفور على شجرة». حمل هذا المعرض خصوصية محددة لأنه جاء على أرضية «حماية البيئة» والدعاية لها وتحصينها في مواجهة التلوث الذي يدمر الجمال والإحساس بالطبيعة بسبب ما تنفثه الحياة المدينية من سموم تسيء إلى كل ما هو جميل وجليل في هذه البيئة.

أن يلعب الفن التشكيلي دورا ما في حماية البيئة، وأن يدعو للحفاظ عليها نقية لهو شيء جديد على الفن التشكيلي السوري قام به معرض الياس زيات، ويجب العمل على تعميمه على نطاق أوسع.

الفنان عصام الشاطر عرض مجموعة جديدة من لوحاته «تصوير زيتي» تركز

مواضيعها على محاكاة البيئة الشعبية «أسواق، حارات، جوامع، أماكن أثرية» إضافة إلى الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية.

ألوان اللوحات كانت حارة، وثمة توازنات في لوحة الشاطر بين الظل والنور في إطار تكوين متين يجمع بين أجواء شرقية تراثية وبين معالجة تشكيلية معاصرة.

المرأة بكل حالاتها وتجلياتها ورموزها كانت الموضوع الرئيسي والأثير في معرض النحات الشاب أكثم عبد الحميد في صالة السيد بدمشق. إذ لا تكاد المرأة تغيب عن أي منحوتة من منحوتاته فهي في واحدة منهن: «شاهدة حب» مجسدة على ثلاثة مستويات، الأول ويشكل القاعدة التي يشغلها رأس امرأة يحتل معظم المساحة، والثاني «الوسط» تشغله مجموعة أجساد لينة لنساء يمثلن حركة العطاء، وفي القمة ثلاث نساء أخريات في حالة من السكينة على خلفية «شمس، هلال، طيور..»

في منحوتات أخرى يربط عبد الحميد بين الماضي والحاضر من خلال إدخال عنصر الأسطورة باستخدامه أشكالا تراثية ورموزا لها علاقة بالحضارات السورية القديمة أو الآشورية.. السومرية..إلخ» كالثور المجنح وذلك كعنصر إضافي من عناصر المنحوتة التي تشغل المرأة حيزها الأساسي.

يستخدم الفنان عبد الحميد مادة الخشب «خشب الجوز» في معظم أعماله لكنه يدخل على بعض المنحوتات مواد أخرى: سيراميك..طين، وأحيانا يستخدم عنصر اللون عن طريق البخ لإبراز أجزاء من المنحوتة يود التركيز عليها، ظهر هذا، بشكل خاص، مع «اللوحات النحتية» التي شغلت مساحة مهمة من أعمال المعرض التي انقسمت إلى نوعين: الأول كتل نحتية كاملة بأبعادها الثلاثة، والثاني: لوحات نحتية بارزة.

الكتل النحتية أخذ بعضها أحجاما طولانية، وبعضها الآخر أشكالا دائرية أو بيضاوية.

تركزت قوة التعبير في اللوحات النحتية على الحركة التي تحمل قدرا كبيرا من الانفلات والجيشان والاندفاع نحو المجهول، فيما تركزت قوة التعبير في الوجوه من خلال قوة التشريح والنجاح في إبراز شتى الانفعالات «صرامة، حزن، انشداه..إلخ».

لوحة الغلاف الأول: (المستلقية)
للفنان الكويتي: صفوان الأيوبي

AL Bayan



(المقهى) للفنان : سعد يكن